சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலைக் காப்பியங்களில் நாடகப்பாங்கான உரையாடல்களும் கூற்றுச் செயல்பாடுகளும்

செம்மொழித் தமிழாய்வு மத்திய நிறுவனத்திற்கு அளிக்கப்பெறும் திட்ட ஆய்வேடு.

பேராசிரியர் சே. இராமானுஜம்

செம்மொழித் தமிழாய்வு மத்திய நிறுவனம்

6, காமராசர் சாலை, சேப்பாக்கம், சென்னை - 600 005

மார்ச் - 2011

T. 27059

சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலைக் காப்பியங்களில் நாடகப்பாங்கான உரையாடல்களும் கூற்றுச் செயல்பாடுகளும்

செம்மொழித் தமிழாய்வு மத்திய நிறுவனத்திற்கு அளிக்கப்பெறும் திட்ட ஆய்வேடு

பேராசிரியர் சே.இராமானுஜம்

செம்மொழித் தமிழாய்வு மத்திய நிறுவனம்

6 காமராசர் சாலை, சேப்பாக்கம்,

சென்னை-600 005

மார்ச் - 2011

சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை

ஆகியவற்றின் வரிகள்

உ.வே.சாமிநாதய்யர் பதிப்பை

அடிப்படையாகக் கொண்டவை.

என் உளத்துரை

சேர நாட்டிற்கும் சிலப்பதிகாரத்திற்கும், எனக்கும் ஒரு பிணைப்பு உண்டு. பள்ளிப்பருவத்தில் வழக்குரை காதையை மனப்பாடம் செய்து தனிநபர் போட்டியில் பேசி, நடித்து பரிசுபெற்றவன். மேலும் எனது பள்ளிவாழ்வு இன்று குமரி மாவட்டத்திலும், முன்பு திருவிதாங்கூர் எனும் குறுநில மன்னர் ஆட்சிக்கும் உட்பட்ட தக்கலை என்னும் இடத்திலாகும். அதாவது பண்டையச் சேரநாட்டின் பகுதி.

தில்லி தேசிய நாடகப் பள்ளித் தேர்வு பெற்றுத் தமிழகம் திரும்பியதும் நாடகமாக்க என்னைத் தூண்டியத் தமிழ்க் காப்பியம் சிலப்பதிகாரமாகும். நாற்பது ஆண்டுகளுக்கு முன் கேரளத்தில் நடந்த முதல் தேசிய நாடக விழாவில் என்னால் இயக்கப்பட்டு அரங்கேறியது புறஞ்சேரி எனும் சிலம்பு அடிப்படையிலான நாடகம். அதை நாடகமாக்கல் என்பதைவிட இளங்கோ அடிகளின் வரிகளின் உட்பொருளையும் உட்தொனியையும் உணரும் முயற்சி எனலாம். ஏனெனில் இளங்கோ அடிகளின் வரிகளைத் தவிர வேறு எந்த சொற்களும் அதில் இல்லை. அந்த நாடக ஆக்கத்தில் தொடங்கியது அடிகளாரின் நாடகப்பாங்கு மற்றும் கவின் கலைப்பாங்கு ஆகியவற்றின் தேடல். அதன் தொடர்ச்சியே 'சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலைக் காப்பியங்களில் நாடகப் பாங்கான உரையாடல்களும் கூற்றுச் செயல்பாடுகளும்' என்னும் இந்நுகர்வு அணுகல் முயற்சி. இம்முயற்சிக்கு என்னைத் தூண்டியது முனைவர் பேராசிரியர் க.இராமசாமி மற்றும் முனைவர் கு.முருகேசன் ஆகியோரின் உள்ளங்களே. அவர்களுக்குக் கடமைப்பட்டவனாகிறேன்.

தரவுகளின் ஆய்வு என்பதைவிட இலக்கியம், ஓவியம், நாடகம், இசை போன்ற கவின்கலைக் கலைஞர்கள், சுவைஞர்கள், வல்லுநர்கள் ஆகியோருடன் மேற்கொண்ட கலந்துரையாடல்களே எனக்குத் தெம்பும் தெளிவும் அளித்தன. திரு. சீனிவாசன், திரு.வைத்தியலிங்கம், திரு. அரிமளம் பத்மநாபன், திரு. க.இரவீந்திரன், திரு. இராம.சுந்தரம், திரு.கி.அரங்கன் என நீண்டதொரு

பட்டியலாகும் அது. அத்துடன் என் மனைவி கமலா, மகள்கள் கிரிஜா, வனிதா ஆகியோரின் ஒத்துழைப்பும், உதவியும் இதன் வடிவாக்கத்திற்கு எனக்குப் பெரிதும் உதவின. அனைவருக்கும் என் உளங்கனிந்த நன்றி.

அனைத்திற்கும் மேல் செம்மொழித் தமிழாய்வு மத்திய நிறுவனத்திற்கும் நான் மிகவும் கடமைப்பட்டுள்ளேன். அந்நிறுவனம் நல்கிய உதவியும் ஊக்கமுமே என்னைச் செயல்பட வைத்தன. ஆகவே அந்நிறுவனத்திற்கு நான் மிகவும் நன்றிக் கடன்பட்டுள்ளேன்.

- பேராசிரியர் சே.இராமானுஜம்

பொருளடக்கம்

இயல்			பக்கம்
1.	இயைந்துரை	...	1
2.	அமைவுப்பாங்கு	...	39
3.	கூத்தோவியப் பாங்கு	...	85
4.	கூற்று இசைவுப் பாங்கு	...	126
5.	கவின்கலைப் பாங்கு	...	163
6.	நிறைவுரை	...	~~206~~ 205
	துணைநூற்பட்டியல்	...	~~210~~ 209

இயல்-1

இயைந்துரை

இயைந்துரை யென்ப தெழுத்துப் பலகூடச்
சொல்லெனத் தோற்றும் பலநாட் கூடிய
எல்லையைத் திங்க ளென்று வழங்குதல்

(மணிமே. பாவைநோற். 205-7)

எழுத்துக்கள் பலகூடிச் சொற்கள் தோன்றும் எனினும், சொற்கள் வரையறுக்கப்படாமல் நிற்பவை. ஆனால் திங்கள் என்பது நாள்கள் பல கூடி ஒரு வரையறைக்கு உட்பட்டது. எனவே, வரையறைக்குட்பட்ட பொருள் சார்ந்த தொகுத்துரையை இயைந்துரை என மணிமேகலை ஆசிரியர் சாத்தனார் சான்று காட்டி விளக்கித் தந்துள்ளார். இவ்வணுகலில் கையாளப்படும் சொல்லாக்கங்களும், கருதுகோள்களும் எத்தகைய ஒரு வரையறுக்கப்பட்ட பொருளைக் கொண்டவை என்பதனை விளக்குவது இவ்வியலின் நோக்கமாகும்.

சிலப்பதிகாரத்தையும் மணிமேகலையையும் மையமாகக் கொண்டு அவற்றின் நாடகப்பாங்கு, அப்பாங்கிற்கு உரித்தான உரையாடல் பான்மை, செயல் புலப்பாடுகள் பற்றிய வரையறை விளக்கங்களை வகுத்துக் கொள்ளுதல் இவ்வாய்விற்குத் தேவையானதாகும். மேலும் இவ்விரு காப்பியங்களும் காலங்காலமாகப் பல்வேறு சிறப்பு அடைமொழிகளைக் கொண்டு விளங்குபவை. அவ்வடை மொழிகள் இவ்வாய்வில் எத்தகைய பொருள் வரையறைகளோடு மேற்கொள்ளப்படுகின்றன என்ற தெளிவு பற்றியவை இவ்வியந்துரை இயலுள் அடங்கும். தமிழின் முதற்காப்பியம், முதன்மைக் காப்பியம், முத்தமிழ்க் காப்பியம், நாடகக் காப்பியம், உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுள் போன்ற பல சிறப்புப் பண்புகளைச் சிலப்பதிகாரம்

உள்ளடக்கிய காரணத்தால் அக்காப்பியத்தை அடியொற்றியே இங்கு அணுகப்படுகிறது.

மணிமேகலை கதைத் தொடர்ச்சியில் சிலம்பின் நீட்சியாகவும், கட்டமைப்பினில் சிலப்பதிகாரத்தினை அடியொற்றியும் விளங்குகிற காப்பியமாகும். எனவே, மேலே குறிப்பிட்ட நாடகப் பான்மைகள், பண்புப் பாங்குகள் ஆகியவை சிலம்பினை மையமாகக் கொண்டே இங்கு அணுகப்படுகின்றன.

சிலப்பதிகாரமும் மணிமேகலையும் தமிழின் இரட்டைக் காப்பியங்கள் என வழங்கப்படுகின்றன. இவ்விரட்டைக் காப்பியங்களில் சிலப்பதிகாரம் குறித்துச் சிறிய அளவிலும் பெரிய அளவிலுமாக ஐம்பதுக்கும் மேற்பட்ட ஆய்வுகள் வெளிவந்துள்ளன. மணிமேகலை குறித்து தனித்த அளவில் மிகுதியான ஆய்வுகள் நிகழ்த்தப்பெறவில்லை என்றே கூறலாம். சிலப்பதிகாரம் பற்றிய ஆய்வுகளிலும் பெரும்பாலும் சிலப்பதிகாரக் கோவலன், கண்ணகி, மாதவி போன்ற முதன்மைப் பாத்திரங்கள் மற்றும் துணைப் பாத்திரங்கள் பற்றிய பாத்திர ஆய்வுகளும் நாடகத்தன்மை குறித்த ஆய்வுகளும் நிகழ்த்தப் பட்டுள்ளன. இவ்வாய்வுகளில் கீழ்க்கண்ட ஆய்வுகள் குறிப்பிடத்தக்கன.

மு.வரதராசன் ‘கண்ணகி’ (1956) என்ற ஆய்வு நூலை எழுதியுள்ளார். கண்ணகியின் வரலாறு, பண்புநலன் என்ற இரு தலைப்புக்களில் நிகழ்த்தப்படும் இவ்வாய்வில் கண்ணகியின் கணவனை வழிபடும் மனையாள் நெறியும் கற்பின் திண்மையும் வெளிக்கொணரப்பட்டுள்ளன. கவிஞர் தமிழ்ஒளி என்பவர் ‘சிலப்பதிகாரம் காப்பியமா? நாடகமா?’ (1959) என்ற ஆய்வு நூலை எழுதியுள்ளார். இந்நூலில், சிலம்பு கதை பாடுவோனால் அரங்கில் பாடப் பெறவும், ஆடுவோனால் கூத்துக்கள் ஆடப்பெறவும் அமைந்த இசை நாடகம்; அரங்கில் ஆடலும் பாடலும் நிகழக் கூத்தும் கொள்கையும் விளங்கக் குயிலுவக் கருவிகள் சேரப் பாடப்பெறும் கதை; இசை நாடகம் (opera) போன்றது.

கட்டுரை, உரைப்பாட்டு மடை-உரையைப் பாட்டாக மடுத்தல்; சிலம்பு காவியமன்று; நாடகக் காப்பியமன்று; இன்னிசைக் கூத்து நாடகம்" என்று எழுதியுள்ளார் புலவர் கு.திருமேனி. 'நாடகச் சிலம்பு' (1959) என்ற நூலை எழுதியுள்ளார். சிலம்பின் கதை நிகழ்ச்சிகளை மையமாகக் கொண்டு உரைநடையில் எழுதப்பட்ட நாடகமாக இந்நூல் அமைந்துள்ளது. இதே ஆசிரியர் 'கோவலன்' (1960) என்ற நூலையும் எழுதியுள்ளார். இதில் காப்பியத் தலைவன் கோவலனின் அகப்புறப் பண்புகளை இளங்கோவை அடியொட்டி வெளிக்கொணர்ந்துள்ளார். என்.ஆர்.மார்க்கபந்து சர்மா என்பவர் 'சிலம்பும் மேகலையும்' (1961) என்ற நூலை எழுதியுள்ளார். இதில் ஒரு சிறந்த காப்பியத்தை இயற்றக் கண்ணகியின் கதையைவிட மணிமேகலையின் கதையே தகுதியுடையது; சிலம்பு கதை போலவே மணிமேகலையிலும் காதலன் கொலை பட்டமையே கதைத்தலைவியின் ஒருமையையும், தகுதியையும் வெளிப்படச் செய்திருக்கின்றது; சிலம்பை அடியொற்றியே மணிமேகலை செல்கிறது என்பன வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

தெ.பொ.மீனாட்சிசுந்தரனார் 'கானல்வரி' (1961) என்ற நூலை எழுதியுள்ளார். இந்நூல் மூன்று பாகங்களாக அமைகின்றது. முதற் பாகத்தில் கோவலன், கண்ணகி, மாதவி படைப்பு, அவர்தம் மன வளர்ச்சி, பண்புநலன் என்னுமிவைகள் ஆராயப்பட்டுள்ளன. அடுத்த பாகம் மாதவி, கோவலன் பாடிய கானல்வரிப் பாடலைத் தனித்தனியே ஆய்வு செய்துள்ளது. அப்பாடல்களில் அமைந்த யாப்பையும் ஓசை நயத்தையும் அவை பாடுவோர் உள்ள நிலையோடு ஒட்டுகின்ற தன்மையினையும் தெரிவிக்கிறது. இறுதிப் பகுதி இருவர் பாடிய பாடல்களை ஒப்பிட்டு நயம் சுட்டுகிறது.

எஸ்.இராமகிருஷ்ணன் 'இளங்கோவின் பாத்திரப் படைப்பு' (1964) என்ற நூலை எழுதியுள்ளார். இந்நூலின் வாயிலாக நாடகப்பாங்கில் அமைந்த காப்பியம் சிலப்பதிகாரம் என்பதும், பாத்திரங்களுடன் ஒன்றிவிடும் தனித்தன்மையுடையவர் இளங்கோவடிகள் என்பதும் வெளிக்கொணரப்

பட்டுள்ளன. சிலம்பு காரணமாக நிகழ்ந்ததை நவில்வது சிலப்பதிகாரம், சிலம்பு விற்கச் செல்லும் கோவலன் கொல்லப்படுவதே அந்நிகழ்ச்சியின் துவக்கம்; அநீதியைப் பொறாது ஆர்த்தெழுந்த கண்ணகி வேந்தனை வழக்காடி வென்றதே அதன் இடை; மதுரையை எரித்து மங்கை விண்ணகம் புகுந்தது அதன் முடிவு என்பதை வெளிக்கொணர்கிறது. காப்பியத் தலைமைப் பாத்திரங்களான கோவலன், கண்ணகி மாண்புகள் வெளிக்கொணரப் படுவதுடன், மாதவி, கவுந்தியடிகள், செங்குட்டுவன் பாத்திரப் பண்புகளும் இந்நூலில் வெளிக்கொணரப்பட்டுள்ளன.

தெ.பொ.மீனாட்சிசுந்தரனார் 'நாடகக் காப்பியங்கள்' (1966) என்ற நூலை எழுதியுள்ளார். இந்நூலில் இட்ட விதை முளை காட்டுவது, இலை தோன்றி நாற்றாவது, கருக்கொள்வது, முற்றி விளைவது என நாட்டிய நன்னூல் விதிப்படியான ஐந்து சந்திகள் பற்றியும் அவற்றின் பாங்கில் சிலம்பில் வழக்குறை காதை அமைந்துள்ளதையும் எடுத்துக்காட்டியுள்ளார். அன்றியும் மேற்படி நூலாசிரியரின் குடிமக்கள் காப்பியம் (1961), கானல்வரி (1961) ஆகிய நூற்களில் நிகழ்வுகளும், பாத்திரங்களின் குணநலன்களை எதிரொலிக்கும் எதிர்வினை செயல்பாடுகளும், உரையாடல்களும் நாடகப் பாங்கிற்கான எடுத்துக்காட்டுகளாக விளங்குகின்றன.

அரங்க வேங்கடாசலம் பிள்ளை என்பவர் 'சிலப்பதிகார நாடகம்' (1965) என்ற நாடகத்தை எழுதியுள்ளார். சிலம்பு காவியம் உரைநடையில் நாடகமாக்கப் பட்டுள்ளது. ஜீன் ராதாபாய் என்பவர் 'சிலம்பு துன்பியல் நாடகம்' (1969) என்ற நூலை எழுதியுள்ளார். இதில் விதியின் ஆற்றல் பற்றியும், கண்ணகி, பாண்டியன்தேவி, சிலம்பு அவல நாடகத்தை நடத்துவது குறித்துத் திறனாய்ந்து எழுதியுள்ளார்.

கா.மீனாட்சிசுந்தரம், 'சிலமபில் துணைப் பாத்திரங்கள்' (1980) என்ற ஆய்வு நூலை எழுதியுள்ளார். இந்நூல் தேவந்தி, கவுந்தியடிகள், மாடலன்,

பாண்டியன் நெடுஞ்செழியன், பொற்கொல்லன, கோப்பெருந்தேவி கல்லாக் களிமகன் போன்ற பாத்திரங்களின் படைப்புக் குறித்தும், இயல்பான ஊன்று பாத்திரங்களான கூனி, வயந்தமாலை, சாலினி, மாதரி, மாங்காட்டு மறையோன் போன்ற பாத்திரங்களைப் பற்றியும், இயற்கைக்கு அப்பாற்பட்ட ஊன்று பாத்திரங்களான விஞ்சைவீரன், பாசண்ட சாத்தன், மதுராபுரித் தெய்வம் போன்ற பாத்திரங்களின் படைப்பு குறித்தும் ஆராய்ந்துள்ளது.

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தில் கடந்த நூற்றாண்டின் இறுதிக் கட்டத்தில் நடந்த ‘அரங்கேற்று காதை புரிதலுக்கான ஒரு மறு வாசிப்பு’ (1998) என்ற ஆய்வு தனித்து நிற்கும் ஓர் அரியமுயற்சியாகும். இந்த நூற்றாண்டின் முதற் பத்தாண்டு இறுதியில் வெ.மு.ஷாஜகான் கனி என்பவரால் எழுதப்பெற்ற ‘அரங்கேற்று காதை ஆராய்ச்சி’ (2009) என்ற நூல் நாடகத் தமிழை நன்கறிய சங்க காலம் தொட்டு தற்கால மரபுவழி இசை, நடன, கூத்து வகைகளைப் பற்றியும் கலைஞர்கள், அரங்கத்தளம், ஆடல்முறை நியதிகள் ஆகியவை பற்றிய இலக்கியச் சான்றுகளுடன் கூடிய விளக்கங்களைத் தருவதாக அமைந்துள்ளது. மரபுவழி நிகழ்த்துதல் முறைகளின் தேடலுக்கான உந்துதளமாக ‘அரங்கேற்று காதை ஆராய்ச்சி’ அமைந்துள்ளது.

சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை குறித்தமேற்கண்ட ஆய்வுகள் எதுவும் ‘சிலப்பதிகாரம் மணிமேகலைக் காப்பியங்களில் நாடகப் பாங்கான உரையாடல்களும் கூற்றுச் செய்லபாடுகளும்’ என்ற போக்கில் அமையவில்லை. இத்தலைப்பில் அமையும் இவ்வாய்வு முதன்மையானதாகவும், தனித்தன்மை வாய்ந்ததாகவும் அமைந்துள்ளது.

முத்தமிழ்

சிலப்பதிகாரத்தைச் சிறப்பாக முத்தமிழ்க் காப்பியம் என மொழிந்தாலும் முத்தமிழ் எனும் வழக்கு, தமிழ் மொழியோடு இணைந்தும், இயைந்தும், இழைந்ததுமாகவே நின்று நிலவுகிறது. சிலப்பதிகாரம் முத்தமிழ்க்

காப்பியமாக எவ்வாறு விளங்குகிறது என்பதை அறிந்து உணர்வதின் முன்னர், முத்தமிழ் என்பதைப் பற்றிய தெளிவான விளக்கம் தேவைகளில் முதன்மையாகிறது. முத்தமிழ் என்பது இயல், இசை, நாடகம் ஆகிய மூன்று வகைப் புலப்பாட்டினையும் கொண்டு இலங்கும் மொழி என்பதைக் குறிப்பதாகும். பொதுவாக இயற்றமிழ் செய்யுளையும், இசைத்தமிழ் இசைப் பாடல்களையும், தமிழ் நாடகக் காப்பியங்களையும் கணக்கில் கொண்டு இம்மூவகை ஆக்கங்களும் எந்த அளவிற்குத் தமிழ் மொழியில் நிறைந்து விளங்குகின்றன என்பதையே அளவாகக் கருதி முத்தமிழிற்கான விளக்கம் தரப்படுகிறது. இவ்விளக்கம் மொழியின் பண்புநிலைப் புலப்பாட்டினை அடிப்படையாகக் கொண்டதன்று. மாறாகச் சிறப்புநிலைச் செழுமையினைக் காட்டி நிற்பதாகும். அதாவது கலைமாண்பு இழைத்த கருத்துப் புலப்பாடுகள் தமிழ் மொழியில் பனுவல் அளவில் எந்த அளவிற்கு வளம்பெற்றுக் காலத்தை வென்று தொன்மையான மரபைக் கொண்டிருக்கின்றன என்பதைச் சுட்டி நிற்பதாகும்.

தொல்மரபைக் கொண்ட மொழியின் இயல், இசை, நாடகம் பற்றிய செழுமை நிலைத் தொகுப்பில் மிளிரும் சங்க இலக்கியங்களில் பெறப்பெற்ற இயல் தமிழ் அளவிற்குப் பனுவல்கள், இசைத் தமிழிலோ, நாடகத் தமிழிலோ கிடைக்கப் பெறவில்லை. எனினும், இவ்வியற்றமிழ்ப் பனுவல்கள் அளிக்கும் குறிப்புகளிலிருந்து இசைத் தமிழ் மற்றும் நாடகத் தமிழ்ப் பனுவல்கள் பற்றிய செய்திகள் கிடைக்கப்பெறுகின்றன. மேலும் கிடைக்கப்பெற்றுள்ள சங்க இலக்கியங்கள் அனைத்துமே தமிழ்மொழியின் பண்புநிலைப் புலப்பாட்டில், இயல், இசை, நாடகம் எனும் முத்தமிழின் முழுமைபெற்றுத் திகழ்வதைக் காணமுடிகிறது.

இயல், இசை, நாடகம் ஆகிய மூன்றும் இலக்கியப் புலப்பாட்டின் வகைகளெனினும், இவை ஒவ்வொன்றினுள்ளும் ஏனைய இரு வகைகளின் பண்புகள் இழைந்தே காணப்படும். ஒரு மொழியின் புலப்பாடு அதன் கலை,

இலக்கிய வெளிப்பாடுகளில் இசைப்பாங்கு, நாடகப்பாங்கு, கூற்றுப்பாங்கு ஆகியவை இயைந்த பண்பைக் கொண்டிருப்பதாகும் என்பர் (லாவோஸ் எக்ரி, quoted by G.Sankarapillai, Rangavatharanam, 1979:12). இத்தகைய பண்பு தமிழ் மொழியின் நீண்டதும், தொன்மையானதுமான மரபுப் பின்புலத்தோடு இணைந்து விளங்குவது அதன் செம்மொழி நிலைக்குச் சான்றளிப்பதாகும்.

முத்தமிழ் எனும் சொல் சிலப்பதிகாரத்திலோ மணிமேகலையிலோ கையாளப்படவில்லை. எனினும் தமிழின் ஆளுமைப் பண்பின் முழுமையான விளக்கத்தை இளங்கோவடிகளார் தந்துள்ளார் என்பது இங்குக் குறிப்பிடத் தக்கதாகும். கருத்துப் புலப்பாட்டளவில் மொழியோடு இணைந்து நிற்பது இயற்றமிழே ஆகும். சிலம்பில் அரங்கேற்றுகாதையில் கூறப்படும் பாடல் ஆசிரியன் இயற்றமிழ் ஆசானேயாவான். இப்பாடலாசிரியனின் தன்மையைக் காட்ட,

தமிழ்முழு தறிந்த தன்மைய னாகி (சிலம்பு. 3:38)

என்றே அடிகளார் குறிப்பிடுகிறார். அவ்வியலாசிரியன்,

நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்து
இசையோன் வக்கரித்திட்ட அசையா மரபை (சிலம்பு. 3:40-41)

உணர்ந்த 'நாத்தொலைவில்லா நன்னூல் புலவன்' என அடிகளார் வரையரைத்துக் காட்டுகிறார். நாட்டியப்பாங்கு, இசைநயம் ஆகிய ஏனையப் புலப்பாட்டில் குறை கூறவியலாத புலவன் அவன். எனவே, அப்புலவன் தமிழின் ஓசை இழைவையும், உள்ளுறைப் பாவத்தையும் நன்கு புலப்படுத்தும் சொல்லாட்சிபெற்ற புலவனாகிறான். அவனே தமிழ் முழுதும் உணர்ந்த முத்தமிழ் வித்தகனாகிறான். அவனே கலைஞனாகிறான். அத்தகைய முத்தமிழ் வித்தகன் அடிகளேயாவர் என்பது,

பழுதற்ற முத்தமிழின் பாடல்

(அடியார்க்கு நல்லார், சிலம். உ.வே.சா. பதிப்பு, 2008, ப. 11)

என்ற அடியார்க்கு நல்லார் வரிகளால் உணரலாம்.

கவித்துவம் என்பது சந்த, இலய உணர்வுகளின் புலப்பாட்டுக் கட்டமைப்பாகும். சந்த இலயம் அசைவுகளின் இடைவெளியில் ஏற்படும் கால அளவின் ஒழுங்குகளால் அமைவதாகும். கவிதை யாத்தலின் அடிப்படை அலகு கண்ணிமைப் பொழுதும் கைநொடிப் பொழுதுமாகும் என இலக்கணம் கூறுகிறது. எனவே, கவிதையின் அடிப்படை அலகு கால அளவின் ஒழுங்கு அமைதியைக் காட்டி நிற்பதாகும். அசைவுகளின் இடைவெளியில் கால அளவின் ஒழுங்குகள் வரையறையையும், முறையையும் பெறும்போது சந்தமும் இலயமும் உரம் பெற்றுக் கவித்துவத்தின் மலர்ச்சி தொடங்குகிறது.

யாப்பு என்பது மாத்திரையை அடிப்படையாகக் கொண்ட கால அளவில் சொற்களின் ஓசைக் கோவைகளாகும். இயற்றமிழில் இந்த ஓசை சந்தக் கோவைகள் புலப்படுத்தும் சொற்களின் பொருளும், கருத்தும் ஓர் ஒழுங்கு முறையில் உள்ளத்துள் சித்திரங்களை ஏற்படுத்த வல்லவை. இசைத் தமிழ் அடிப்படையிலோ ஓசை அளவிலேயே ஏற்ற இறக்கம், வக்கரிப்பு ஆகியவற்றின் சந்த அடுக்குள் இழைவுகளாகி ஓர் ஓட்டத்தின் இலயங்களாக மிளிர்கின்றன. நாடகமோ சொல்லோசைகளின் உள்ளோட்டமான தொனிகளின் இழைவோட்டப் பாங்காகும். இப்பாங்கினுள் சொற்கள் தொனிக்கப்படும் பான்மையால் ஏற்படும உணர்வுகளும் உணர்ச்சிகளும் படிம இயக்கங்களாகிச் செயலோட்டச் சந்தங்களாகின்றன. ஓசை தரும் உவப்பிலா இன்பம் கவித்துவத்தின் உயிர்த்துடிப்பாகும். அவ்வுயிர்த் துடிப்பு மூலம் படிம உணர்வுகள் அதிர்வடையும்பொழுது நாடகம் மலர்கிறது. எனவே கவித்துவத்தின் முற்று எல்லையாகத் திகழ்வது நாடகமே எனப் பொருள்படும். 'நாடகாந்தம் கவித்துவம்' எனும் காளிதாசன் வரிகள் உண்மைப்பொருளாக நின்று நிலவுவதாகும். மேலும், கிரேக்க முருகியல் அறிஞனாகிய அரிஸ்டாடில் தம் படைப்பான கவித்துவத்தினுள் நாடகச் சுவையைக் குறிப்பாகத் துன்பியல் நாடகச் சுவையை மையமாக்கிக் காட்டியிருப்பதும் ஒப்புநோக்கத்தக்கதாகும்.

கவித்துவம் நாடகத்தில் முற்றுப்பெறுகிறது. எனினும் தொனியும், ஓசையின் வக்கரிப்பு இழைவுகளும், பண்ணுருக் கோவைகள் இயைந்த மொழியாகும்போது, அம்மொழி இயல், இசை, நாடகம் கலந்த மொழியாகவே விளங்கும். எனவே முத்தமிழ் எனப்படுவது பொருள்செறிந்த ஓசைக் கோவைகளாகி, அக்கோவைக்குள் வக்கரிப்புகள் இழைந்தோடும் இசைநயப் பாங்கும், உள்ளுறைத் தொனிகளின் செயலோட்டமான நாடகப்பாங்கும் இழைந்து செறிவான சொற்களைக் கொண்ட மொழியாகிவிடும். உலகியல் வழக்கானாலும், நாடகம் உள்பட்ட இலக்கிய வழக்கானாலும் பண்பட்ட ஒவ்வொரு மொழியிலும் கையாளப்பட்டும், புத்தாக்கம் செய்யப்பட்டும் இணையும் சொற்கள்கூட முத்தமிழ் ஓசையையும் தொனிச்சிறப்புப் பொருள் வளத்தையும் கொண்டதாகவே அமையும்.

முதற் காப்பியம்

காப்பியமொன்று முதலாவதானது காலம், பொருள், காப்பியப் பாங்கு, மொழிக்குரிய இடம் ஆகியவற்றைக் கொண்டு கணித்தல் இயலும். சிலப்பதிகாரம் போன்ற காப்பியம், அது தோன்றிய காலத்தில் (கி.பி. 2-ஆம் நூ.) இந்திய மொழிகளிலோ உலக மொழிகளிலோ தோன்றியதாகத் தெரியவில்லை (ச.வே.சுப்பிரமணியன், சிலப்பதிகாரம், 2007:v).

சீத்தலைச்சாத்தனாரால் செய்யப்பட்ட மணிமேகலை என்று பேராசிரியர் எழுதியிருத்தலாலும் மேற்கூறிய சாத்தனார் கடைச்சங்கப் புலவருள்ளொருவராகத் தெரிதலானும், இளங்கோவடிகள் காலம் கடைச்சங்க காலம் என்று நிச்சயிக்கப்படுகிறது (சிலப்பதிகாரம், உ.வே.சா. பதிப்பு, ப. xviii).

இற்றைக்குச் சற்றேறக்குறைய 1800 ஆண்டுகளுக்கு முன்பு கயவாகு என்னும் அரசனொருவன் இருந்தானென்று இலங்கையின் வரலாறாகிய மகாவம்சம் புலப்படுத்துகிறது. மேலும் இந்நூலில் கூறிய வேறு சில அரசர்களுடைய காலத்தை ஆராயும்போது, இந்நூல் ஆசிரியர் காலம் முதற்

கயவாகுவின் காலமென்றே துணியப்படுகின்றது (சிலப்பதிகாரம், உ.வே.சா. பதிப்பு, ப. xix). எனவே காலத்தால் கடைச்சங்க கால நூலாகவே கருதப்படலாம் என்ற அளவில் முதற்காப்பியமாகவே கொள்ளலாம். சங்க காலத்து நூற்களில் தமிழகப் பின்புலக் காப்பியமாகக் கருதப்படுவன சிலப்பதிகாரமும் மணிமேகலையும் ஆகும் என்பதையும் இங்குக் கருத்தில் கொள்ளுதல் வேண்டும்.

இக்கால அளவின் பின்புலத்தில் உலகளாவிய முதற் காப்பியங்களோடு ஒப்புநோக்கினால் சிலப்பதிகாரத்திற்கு முன்னதாகவே கிரேக்க முதற் காப்பியங்களான இலியதம், ஒடிசி, சமக்கிருத காப்பியமான மகாபாரதம், இராமாயணம் ஆகியவை கி.பி.க்கு முன்னதாகவே தோன்றியுள்ளன. கிரேக்க முதற் காப்பியம் வீரயுகத்தில் தோன்றியது. சமக்கிருத மொழியில் வீரயுகத்தின் இறுதிகட்டத்தே முதற்காப்பியம் தோன்றியுள்ளது. வீரயுகத்தை அடுத்தும் பேரரசு காலத்தே இலத்தீன் காப்பியமும்தமிழ்க் காப்பியமும் தோன்றியுள்ளன. பாரசீகத்தின் தலைமைக் காப்பியம் (ஷாநாமா) இடைக்காலத்தே (கி.பி. 9-ஆம் நூ.) அதாவது பிரபுக்கள் காலத்தே (feudal age) தோன்றியுள்ளது. சீன மொழியிலோ காப்பியமே தோன்றவில்லை (அ.ஆ.மணவாளன், தமிழ் முதற் காப்பியமும், பிறமொழி முதற்காப்பியமும் ஒரு பாவிக ஒப்பீடு : சிலப்பதிகார ஆய்வுக்கோவை, 2004:27-28). இவற்றுள் இலத்தீன் மொழி முதற் காப்பியமான ஈனிக்கும் (கி.பி. 1-ஆம் நூ.) தமிழ்மொழி முதற்காப்பியமான சிலப்பதிகாரமும் (கி.பி. 2) சமுதாயக் கட்டமைப்பில் உட்பகைகளை மறந்து அல்லது நெருக்கி இனந்தழுவியபோது நாடு எனும் குறிக்கோளைச் செயற்படுத்த முனையும் காலகட்டத்தில் முதற்காப்பியங்களாகும் எனலாம் (அ.ஆ.மணவாளன், தமிழ் முதற்காப்பியமும், பிறமொழி முதற்காப்பியமும் ஒரு பாவிக ஒப்பீடு : சிலப்பதிகார ஆய்வுக்கோவை, 2004:39).

தமிழின் தலைக்காப்பியம் என்ற இடத்தைச் சிலப்பதிகாரம் இந்த வகையில் பெறுகிறது. தொல்காப்பியத்தில் செய்யுள் ஆக்கத்திற்கான

இலக்கணம் கூறப்பட்டுள்ளதே தவிரக் காப்பிய ஆக்கத்திற்கான இலக்கணம் கூறப்படவில்லை. மேலும் சங்க காலத்துத் தொகை, பாட்டு, கீழ்க்கணக்கு நூல்கள் ஆகியவை தனிச்செய்யுள் மரபைச் சார்ந்தவை. காப்பியம் என்று சங்க காலத்தைப் பிணைத்து நிற்பன சிலப்பதிகாரமும், மணிமேகலையுமே. மணிமேகலை ஆசிரியர் சாத்தனார் இவ்விரு காப்பியங்களும் சங்க காலத்தைச் சார்ந்தவை என்று கூறத்தகும் சான்றாகத் திகழ்கிறார்.

பொருள் என்பதை அடிப்படையாகக் கொண்டு நோக்கும்போது தெய்வ வலிமைக்கும் மானுடர் வலிமைக்கும் உள்ள போராட்டங்களாகவே காப்பியங்களின் நோக்கங்கள் காணப்படுகின்றன. கிரேக்க நாடகக் காப்பியங்கள் தயோனிசியசு என்ற தெய்வ வழிபாட்டோடு தொடர்பு கொண்டவை. கிரேக்க நாடக அரங்கிலும் தெய்வங்கள் தோன்றும் தனித்தளங்கள் அமைக்கப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம். இராமாயணம், மகாபாரதம் ஆகியவை தெய்வீகப் பின்புலத்தை மையமாகக் கொண்டவை. தெய்வ வலிமையின் மாண்பையும் கனத்தையும் காட்டுவன அவை. குறிப்பாக மானுடர் மேல் தெய்வங்களுக்குள்ள அதிகாரப்பிடிப்பின் ஏற்றத்தைக் காட்ட, சமுதாயத்தின் உயர்ந்த நிலையிலுள்ள அரசர் போன்றோர் காப்பியத்துள் நாயகமாகக் காட்டப்படுகிறார். சமநிலைப் பரப்பிலிருந்து பார்வைக்குத் தென்படும் பரந்த வெளியை உயரமான இடத்திலிருந்து நோக்கும்போது அப்பரப்பின் வீச்சும் பரப்பும் பார்வைக் கூர்மையை விரித்துநிற்கும். அது போன்றே சமுதாயக் கட்டமைப்பில் உயர்ந்தோர் இடத்தில் நிகழும் ஆக்கங்களும், நீக்கங்களும் பரந்து சமுதாயம் முழுதும் பாதித்து நிற்கும். எனவே காப்பியங்கள் உயர்ந்த தனிமனிதர்களைச் சுழன்றும், சுற்றியும் ஆக்கப்பெறுகின்றன (இ.அல்காசி, நாடக இயக்குநர், தேசிய நாடகப்பள்ளி பாடக்குறிப்பு, 1967). ஆனால் சிலம்போ குடிமகளில் ஒருவளாகிய கண்ணகி குடும்பநிலையில் கணவனைப் பிரிந்து வாழ்தல் என்ற சோதனையையும், சமூக அளவில் பழியுண்டு கொலையுண்ட தன் தலைவன் குற்றமற்றவன் என நீதியின்

முன் நிலைநிறுத்தியதையும் கொண்ட வாழ்க்கைப் போராட்டச் சிக்கலைக் காட்டும் வகையில் தனித்துவம் பெற்ற முதற் காப்பியமாகத் திகழ்கிறது.

காப்பியப் பாங்கிலும் கூடச் சிலப்பதிகாரத்தில் தனித்துவமும், முதல் நிலையும் பின்னி நிற்பதைக் காணலாம். முதலில் தலைப்பே தனிப்பட்ட காவிய நாயகன் பெயரைக் கொள்ளாது, சிலம்பு என்னும் ஓர் அணிகலனின் படிமத்தைத் தாங்கி நிற்கும் பாங்கு சிலப்பதிகாரத்தை முதற் காப்பிய வரிசையில் நிலைபெறச் செய்கிறது. மேலும் தலைவியைக் காப்பிய நாயகியாகக் கொண்ட முதற் காப்பியம் இளங்கோ அடிகளாரின் காப்பியமேயாகும். எனவே அடிகளாரும் தலைவியைக் காப்பிய நாயகியாக்கி முதன்மை வரிசையில் நிற்கிறார்.

காப்பியத்திற்காகத் தேர்ந்தெடுத்த தொன்மம் தமிழ் கூறு நல்லுலகத்தைச் சார்ந்ததாகும். எனவே தம் மண்ணில் வேரூன்றிய தொன்மத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட தமிழ்க் காப்பியம் என்ற அளவிலும் சிலம்பு தலையிடத்தைப் பெற்றுள்ளது.

முதன்மைக் காப்பியம்

முதன்மை என்பது வரிசை அடிப்படையில் முதல் இடத்தைப் பெற்று நிற்கும் தளச்சிறப்பைவிடத் தன்மைகளில் தனியிடம் பெற்று நிற்கிறது எனும் பண்பைச் சுட்டுவதாகும். முதல் காப்பியம் என்ற வகையில் சிலம்பிற்கு ஏற்றம் தரும் பண்புக் கூறுகள் அனைத்தும் அதன் முதன்மைக் காப்பியம் என்ற நிலைக்கும் பொருந்தும். மேலும், தனித்தன்மை பெற்று மற்றையக் காப்பியங்களிலிருந்து மாறுபட்டு அதில் சிறந்து நிற்பது முதன்மை நிலை எனலாம்.

கிரேக்கத்து இலியதம், ஒடிசி, சமசுகிருத மகாபாரதம், இராமாயணம், இலத்தீன் மொழி, ஈனிம் ஆகியவை காப்பியங்களிலிருந்து முதல் தமிழ்க்

காப்பியமாகச் சிலப்பதிகாரம் சிறப்பான தனித்தன்மை பெறுவது அது ஒரு பெண்ணைத் தலைவியாகப் பெற்று நிற்பதாலேயே.

எந்தவொரு பெரும் காப்பியத்திற்கும் இல்லாத பண்பு சிலப்பதிகாரம் என்னும் காப்பியத்தின் பெயரேயாகும். காலின் அணியான சிலம்பு கதையில் இன்றியமையாத இடத்தைப் பெற்றிருப்பினும் அதனைப் படிமமாக்கிப் பின்னர் அப்படிமத்தைக் குறியீடாக்கிக் காப்பியத்தின் பெயராக நாட்டியுள்ளது, இளங்கோ அடிகளாரின் கவித்துவப் புலப்பாட்டின் தனித்திறமாகும். இலக்கிய வரலாற்றில் முதன்முறையையும், முதற் தன்மையையும் காப்பியத் தலைப்பாகக் கொண்ட உத்தி சிலம்பிற்கே உள்ளது.

அணிகலனை அடிப்படையாகக் கொண்டு காப்பியப் போக்கில் ஆக்கம் நாட்டிய பான்மை காளிதாசனுக்கு உண்டு. சாகுந்தலம் காப்பியத்தில் கணையாழி இன்றியமையாத இடத்தைப் பெற்றுக் கதைப்போக்கையே கணித்து நிற்கும் பேரிடத்தைப் பெற்றுள்ளது. இராமாயணத்தில் இராமன் அனுமன் மூலம் சீதைக்குக் கொடுத்தனுப்பிய கணையாழியைவிடச் சாகுந்தலத்தினையே கணையாழியின் கதை என்று கூறும் அளவிற்குக் கதையைப் பின்னி வடிப்பதில் கணையாழிக்குப் பங்கு உண்டு. ஆனால் கணையாழியின் கதை என்று கருதாமல் அதன் மூலம் சகுந்தலையை நினைவுறுதல் என்னும் தூண்டல் நிலையினைக் கணையாழி பெற்றுள்ளது. எனவே, கணையாழி அபிக்ஞான சாகுந்தலம் என்னும் காப்பியத்தினுள் மறைவான தலைப்பாக மட்டும் இன்றிப் பாத்திரத்தின் இடத்தையே பெற்றுள்ளது.

சூத்திரகனின் 'மண்ணியல் சிறுதேர்' என்னம் 'மிருச்சடிகம்' நாடகக் காப்பியத்தின் தலைப்பாகவே காணப்படுகிறது. மட்தேர் கதைப் பின்னலின் திருப்ப நிலையைக் காட்டும் ஒரு நிகழ்வாக மட்டும் தோன்றுகிறது. ஆனால் சிலப்பதிகாரத்தில் சிலம்போ ஒரு உருவகமாகிப் பின்னர்ப் படிமமாகி முடிவில்

கண்ணகியின் குறியீடாகவே மாறிவிடுகிறது. இங்குதான் அடிகளார் கூற்றாகக் கருதப்படும் 'சிலப்பதிகாரம் எனும் பெயரால்' என்ற வரி காப்பியப் பெயராக்கத்துள் முதலும், முதன்மையும் பெற்றுத் திகழ்கிறது. இத்தகைய குறியீட்டுப் படிமத் தலைப்புக்களின் சுவையை நவீனகால நாடக இலக்கியங்களான இப்சனின் பொம்மை வீடு (Doll's House), ஆவிகள் (Ghost), ஆன்டன் செக்காவின் செர்ரி பூந்தோட்டம் (Cherry Orchard), கடற்பறவை (Seagull) போன்ற படைப்புகளில் காணமுடிகிறது. கண்ணகிக் கதைகூறல் என்பதற்காகச் சிலம்பு என்னும் தலைப்பைத் தாங்கும்போது அடையாளங்கள் மூலம் குறிப்புணர்தல் என்ற நிலையில் கலைத்திறம் வெளிப்படுகிறது. இத்தகைய கலைத்திறம் வெறும் புரிதல் என்ற நிலையைத்தாண்டிய உணர்தல் நிலைக்கு அதன் சுவையைக் கொண்டு செல்வதாகும்.

சிலம்பு வெறும் காலணியாக மட்டும் நின்றுவிடாமல் பூடகமாகக் காப்பியத்தின் ஒலியாகச் சிதறும்பான்மையை அடிகளார் ஆக்கத்தில் காணலாம். புகாரில் வாழ்ந்தபோது கண்ணகியின் கால்கள் சிலம்பு ஒழிந்ததனவாகவே தெரிகிறது. செம்பொற் சீறடி அணி சிலம்பு ஒழிய, (சிலம்பு. 4:47) என்று காணப்படுகிறது. ஆனால் காலில் சிலம்பணிவதற்குப் பண்பாட்டு வழியிலும் நம்பிக்கைப் போக்கிலும் இடம் இருந்திருக்க வேண்டும். பத்தினிப் பெண்டிர் காலணிகளில் சிலம்பு கழற்றப்படாத மெட்டி போன்ற ஓர் அணிகலனாகத் திகழ்ந்திருக்கலாம். அதனால் புகார் காண்ட இறுதியில் 'சிலம்பு உள' எனும் கண்ணகியின் சொல்லுக்கும் அழுத்தம் கிடைக்கிறது. பாண்டிமாதேவியின் வாழ்விலும் சிலம்பொன்று இருந்தது. 'அழுத்தம் பெற்று' அவளுக்குப் பெரும் உள உளைச்சலைத் தந்திருக்கலாம். புறவடிவ அளவில் இரு மாதரின் சிலம்புகளும் ஒருதன்மைத்தனவாகவே இருந்திருக்க வேண்டும். அதுவே பொற்கொல்லனைத் தூண்டியதுமாகும்.

காவலன் றேவிக் காவதோர் காற்கணி
நீவிலை யிடுதற் காதி யோவென **(சிலம்பு. 16:111-112)**

எனக் கோவலன் கூற்றே

கரந்தி யான் கொண்ட காலணி யீங்கு

பரந்து வெளிப்படா முன்னம் (சிலம்பு. 16:127-128)

எனப் பொற்கொல்லன் மனத்துள் தோன்றியிருக்க வேண்டும். அதனை உறுதி செய்வன

கோப்பெருந் தேவிக் கல்லதை யிச்சிலம்பு

யாப்பு றவில்லை (சிலம்பு. 16:121-122)

எனும் வரிகள்.

சிலம்பின் பூட்டை அவிழ்த்த பொற்கொல்லன் 'மத்தக மணியோடு வயிரம் கட்டிய பத்தியைக் கண்டதும் கோப்பருந்தேவியிடம் கரந்த சிலம்போடு ஒத்திருப்பதை உணர்ந்திருக்க வேண்டும். காற்சிலம்பில் மத்தக மணிபதித்தல் பத்தினிப் பெண்டிர் மணியும் வழக்கில் ஒன்றாக இருக்க வேண்டும். எனவே தான் சிலப்பதிகாரக் காப்பியத்தின் புகார் மாதும், மதுரை மாதேவியும் மாணிக்கம் பதித்த சிலம்பணிந்திருத்தல் பத்தினிமார் மாண்பு என்பதை வலியுறுத்தும் உத்தியாக அடிகள் கண்டுள்ளார். எனினும் சிலம்பில் மாணிக்கம் பதிக்கப்பட்டிருந்தாலும் உள்ளிருந்து ஒலியெழுப்பும் பரல்கள் வேறுபட்டுக் காணும் கண்ணகியின் சிலம்பில் அடங்கும் மாணிக்கப் பரல்களின் அதிர்வுகள் பாண்டிமாதேவிக்கு உள்ளுணர்வுகளாக எதையோ உணர்த்தியிருக்க வேண்டும். எனவே, அவளது கனாவில்,

நங்கான்றன் கொற்றவாயில் மணிநடுங்க (சிலம்பு. 20:10)

இரு நான்கு திசையும் (சிலம்பு. 20:13)

அதிரக் காண்கிறாள்.

பொற்கொல்லனிடம் பெற்ற சிலம்பை அரசமாதேவி அணிந்திருக்க வேண்டும். ஆகையால்தான் நாடகச்செறிவு மிக்க வழக்குரை காதையில் மன்னவன்,

தேமொழி யுரைத்தது செவ்வை நன்மொழி

யாமுடைச் சிலம்பு முத்துடை யரியே தருக (சிலம்பு. 20:68-69)

எனத் தம்முடன் வீற்றிருந்த அரசமாதேவியைக் கேட்க, காலிலிருந்து கழற்றி மன்னவன் கண்ணகி முன்னால் சிலம்பை வைத்திருக்க வேண்டும். கேட்டதும் உடனே பெறுதலுக்கான கால இடைவெளிமிகக் குறுகியதாக அமைய, இடை வெளியின்றித் தம்முடன் அமர்ந்த தேவியின் காலில் அது அணிந்திருக்கப்படல் வேண்டும்.

வழக்குரை காதை இறுக்கமான செறிவுடன் திகழும் பகுதியாகும். இடை வெளியின்றி நிகழ்தல்கள் நடைபெறும் களமாகும். சூளுரைத் துடிப்புடன் வருதல், வருகையைத் தெரிவிக்க ஆணையிடல், குடி, தலம், நாட்டுப்பெருமை ஆகியவற்றால் தன்னிலை கூறல், தன் காற்சிலம்பு எறிந்து தன் கணவன் குற்றமற்றவன் என நிறுவுதல், தன்னால் இழந்த புலக் காவலுக்கு வருந்தி மன்னர் மடிதல், அரசமாதேவி இன்னுயிர் இழத்தல் ஆகியவையே வழக்குரை காதை நிகழ்வுகள். அவை களமோ, காலமோ மாறவோ விரியவோ இயலாத செறிவுமிக்க இறுக்கமான நிகழ்வுகள். மேலும் இக்காதை அரசமாதேவியுடன் தொடங்கி, அரசனையும், கண்ணகியையும் வாதிடவைத்து, முடிவில் கண்ணகிய்ை மட்டும் வஞ்சினம் கூறும் நிலைக்கு நிறுவி முச்சந்திப் பிணைப்பு உள்ள கட்டமாக அமைந்துள்ளது. மன்னன் அவையுள் நடைபெற்றாலும் அவையினரின் எதிர்வினைகளைச் சுவைப்பவர் கற்பனைகளுக்கு விட்டு விடுகிறார் அடிகள். நிகழ்வுகளின் இறுக்கங்களை மையமாகக் கொண்ட நாடகச் செறிவுமிக்க காதை இது.

சிலம்பு இரு பத்தினித் தன்மைகளைப் புலப்படுத்தும் பிணைப்பு அணிகலனாகத் திகழ்கிறது. தீக்கனாக் கண்டதும் கண்ணகி தன் சிலம்பை அளிக்க வருதலும், அவளது அணிமணிக் காற்சிலம்பு அணிந்ததும் கோப்பெருந்தேவி தீக்கனாக் காண்பதும் தீய நிமித்தங்களின் அறிகுறிகளாகின்றன. இருவரும் கணவனை இழந்தவர்களாகிறார்கள். கணவன் இழந்தும் இருவருடைய பத்தினித் திறன்கள் புலப்படுகின்றன.

உயிருடன் சென்ற ஒருமகள் தன்னினும்
செயிருடன் வந்த விச்சேயிழை தன்னினும் (சிலம்பு. **25:107-108**)

ஆகிய வரிகளால் ஒன்றுதல் விளங்கும் நலத்தாரென இருவரும் தோன்றும் படிமத்தைக் காட்டும் பாத்திரமாகச் சிலம்பு அமைந்துள்ளமை, இக்காப்பியத்தை முதன்மையாக்குகிறது.

சிலப்பதிகாரம் முதன்மைத் தன்மையைப் பெற உதவுவது ஒரு பழகு கதையைத் தொன்மமாக்கி அதனைக் கவினுறு காப்பியமாக வடித்துத் தந்தமையாகும். பழகு கதைகள் குறுங்கதைகளாகும். அவை மக்களின் நம்பிக்கைகளில் வேரூன்றி நிற்பவை. ஒரு நிலப்பரப்பில் அக்கதை வாழ்க்கையின் பாகமாகித் தொன்மமாகிறது. தொன்மங்கள் வழிபாட்டுத் தெய்வங்களாகிச் சடங்கும், வழிபடும் வழக்கங்களும் தோன்றுகின்றன. தொன்மம் என்பதைப் பின்வருமாறு வரையறை செய்து கொள்ளலாம். "ஐயத்திற்கு இடமின்றி உண்மையில் நடந்த சிலதும், அதைச் சுற்றிப் புனைந்து செய்யப்பட்ட பின்னலும் மிக்க கதையாகும். பல்வேறு காரணங்களுக்காக அண்டத்திற்கும் மனித வாழ்க்கைக்கும் உள்ள அர்த்தங்களைப் புலப்படுத்தும் செயல்முறையாகத் தொன்மங்கள் மதிக்கப்படுகின்றன." (Alan W.Watts, Myth is a Symposium:154).

தொன்மங்கள் தெய்வமாக்கப்படல் என்பது நம்பிக்கைகளால் மனத்திடத்தை வளர்க்கும் சமூக உளவியல் போக்காகும். எனவே தொன்மம் தெய்வமாக்கப்பட்ட பின்னர் அத்தெய்வத்தைச் சுற்றிய புனைகதைகள் பல தோன்றும். புனை கதைகளுக்கும் தெய்வமாக்கப்பட்ட தொன்மத்திற்கும் உள்ள தொடர்புகளை அக்கதை கூறுவதில் உள்ள புனைமொழிகள் ஆழமாக்குகின்றன. இந்த ஆழம் காப்பியம் செய்யும் கவியுள்ளத்தோடு இணையும்போது சுவைத்து மகிழும் பல பொருள்கள் கொண்ட குறியீட்டுப் படிமங்களாகின்றன. இந்தப் படிமப் பாங்கு தொனிப் பொருளைக் கொண்ட உணர்வுகளாகும்போது காப்பியம் புரிதல் என்பதற்கு அப்பாற்பட்ட அனுபவங்களாகின்றன.

காப்பியம் கதை சொல்லல் மரபாகும். கதை சொல்லல் மரபிற்கு நீண்ட பின்னணியுண்டு. காப்பியங்கள் நெடுங்கதைகளாக மிளிரத் தொன்மங்கள் வலுவான பின்புலங்களாக அமையும். ஒரு பண்பாட்டின், ஓர்இனத்தின், ஒரு மொழியின் ஆதியான பழகு கதைகளிலிருந்தே வலுவான தொன்மம் தோன்ற இயலும். தொன்மங்களின் கதை, சொல்லில் பழகு கதைகள் என்னும் மணற் கேணிகளின் நீரூற்றுகள். பழகு கதைகளொரு குடும்பத்திலோ, ஒரு சமூகத்திலோ, ஒரு நிலப்பகுதியிலோ, ஒரு நாட்டிலோ பதிப்புக்களை ஏற்படுத்திய நிகழ்வுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு தோன்றுவனவாகும். கண்ணகியின் கதை புகாரில்ஒரு குடும்பத்தையும், மதுரையில் ஒரு நிலப் பகுதியையும், வஞ்சியில் ஒரு நாட்டையும் அடிப்படையாகக் கொண்ட நிகழ்வுகளை அடக்கியதாகிறது. கண்ணகி கதை தொன்மமாவது 'கானவெங்கை கீழ் ஓர் காரிகை தன் முலை இழந்து தனித்துயர் நடந்த நிகழ்வொன்றை'க் குன்றக் குறவர்கள் செங்குட்டுவனை நோக்கிக் கூறிய தருணத்திலாகும். உடனிருந்த தண்தமிழ் ஆசான் சாத்தன் அத்தொன்மத்தை விரிவுபடுத்திக் கதையைக் கூறுகிறார். சாத்தனது கூற்றில் தொன்மம் ஒன்று கூறப்படும் பாங்கு நன்றாக அமைந்துள்ளது. கண்ணகிக் கதை தொன்மமாகக் காரணமான நிகழ்வுகளையும், அவற்றினை நிகழ்த்திய மாந்தர்களின் தனித் தன்மைகளையும் அவர்களது செயல்திறத்தின் மாட்சியையும் உரிய கற்பனை வளத்தையும் சேர்த்துக் கூறுகிறார்.

தீவினைச் சிலம்பு காரண மாக (சிலம்பு. 25:69)
ஆய்தொடி யரிவை கணவற் குற்றதும் (சிலம்பு. 25:70)
சிலம்பொடு சென்ற சேயிழை வழக்கும் (சிலம்பு. 25:72)
முதிரா முலை முகத் தெழுந்த தீயின் (சிலம்பு. 25:76)
மதுரை மூதூர் மாநகர் சுட்டதும் (சிலம்பு. 25:77
பெரும் கோப் பெண்டு மொருங்குடன் மாய்ந்தனள் (சிலம்பு. 25:86)

போன்று ஒரு தொன்மத்துக்கு உரம்சேர்க்கும் வகையில் ஆர்வத் தூண்டல்களாகி நிற்கும் உள் நிகழ்வுகளையும் உரைக்கிறார்.

அடிகளைப் பொறுத்தவரை குறவர் கூற்றும், சாத்தனார் கூற்றும் உள்வாங்கப்பட்டுத் தம் சிந்தையோட்டத்தைச் சேர்த்துத் தொகுத்த கதையாகச் சிலம்பு வேர் பதிக்கிறது. அடிகளாரின் கதைகூறலில் தொன்மம் வெறும் கதை நிகழ்வின் உரைக்கோவைக்கு அப்பால் அவரின் உள்ளுணர்வு ஓட்டங்களையும் தழுவிநிற்பதாகும். இதற்குச் சிலம்பிலிருந்து சான்று காட்டலாம்.

மலை வேங்கை நறு நிழலின் வள்ளிபோல்வீர் மனநடுங்க
முலை இழந்து வந்ததுநின்றீர் யாவீரோவென முனியாதே
மண மதுரையோ டரசு கேடுற வல்வினைவந் துருத்தகாலைக்
கணவனையங் கிழந்துபோந்த கடுவினையேன் யானென்றாள்

(சிலம்பு. 24:3-6)

என்றலும்,

நின்ற வெல்லையுள் வானவரு நெடுவாரி மலர் பொழிந்து
குன்றவருங் கண்டு நிற்பக் கொழுநனொடு கொண்டு போயினர்

(சிலம்பு. 24:8-9)

என்றலும் கதைப்போக்கில் ஒரு நிகழ்வின் கூற்று ஆகும். முலை இழந்தவளை மனம் நடுங்க யாரென வினவ, முலையிழந்த காரணத்தையும் கணவனை இழந்து வந்துள்ள தன் கதையையும் கூறல் இங்குத் தரப்படுகிறது. வானவர் மலர் சொரியக் கணவனுடன் விண்ணகம் சென்றது அச்சமும், வியப்பும், தொழுகையும் கலந்த நிகழ்வாகக் குறவர்களுக்குத் தோன்றியுள்ளது.

அடிகளின் மனநிலை இங்கே தொன்மத்தை அடிப்படையாக் கொண்டு கதை கூறும் ஒரு காப்பிய ஆசிரியரின் கூற்று என்பதற்கு அப்பால் கதைப் போக்கு ஓர் இலக்கிய உள்ளத்தின் சுவைப் பாங்கோடு இணைக்கப்பட்ட நிகழ்வுக் கோவைகளாகின்றன.

இட முலை கையாற் றிருகி மதுரை
வலமுறை மும்முறை வாரா வலமந்து **(சிலம்பு. 21:43-44)**

ஆகிய வரிகள் பதிவுகூறல் என்ற அளவில் முலையைத் திருகுதல் எப்படி நிகழ்ந்தது என்பதைக் காட்டிநிற்கும் வரிகளாகும்.

மட்டார் மறுகின் மணிமுலையை வட்டித்து

விட்டா னெறிந்தாள் (சிலம்பு. 21:45-46)

எனும் வரிகளுள் கவிஞரின் சிந்தனை ஓட்டத்துள் பற்றுதல், பறித்தல், எறிதல் செயல்களின் வேகத்தையும், அன்புச் சுரப்பியை அனல் சுரப்பியாக்கும் உடல் வாகில் கண்ணகியின் வடிவப் பாங்கையும் காட்டும் ஓவியமாவதைக் காணலாம். இங்கே கவியுள்ளம் சுவைஞர்களோடு வியப்புக் குறிபோட்டுத் துள்ளுகிறது.

கண்ணகி சூள் உரைத்து எறிந்தவுடன், நீல நிறத்தினையும், சுருண்ட சிவந்த சடையினையும், பால் போன்ற வெண்மையான பற்களையும் உடைய கதிரவனின், 'நினக்குத் தவறு செய்த நாளில் இந்த நகர் எரிக்கப்படும் என்று முன்பே ஓர் ஏவல் என்னிடம் உள்ளது' என்ற காத்திருப்பு மனத்தைக் காட்டியிருப்பது, 'ஞாயிறு போற்றுதும்' என்னும் காப்பியத் தொடக்கத்தில் உள்ள வாழ்த்து வரிகளின் உள்ளுறையை உணர்த்துவதாகும்.

அடிகளார் கதை கூறுதலைப் பொறுத்தவரை அது செய்தித் தொகுப்பேயாகும். நேரடித் தகவல் கூறும் செய்தி தொகுத்துத் தரப்பட்டுள்ளது. கருத்துப் பரிமாற்றத்திற்காக நேரடித் தகவல் கூறும் மொழி இது. இது ஒரு விளக்கவுரை; காப்பிய உரையன்று. இங்கே நோக்கம் செய்திப் பரிமாற்றமே அன்றி உணர்வுப் புலப்பாடு அன்று.

மொழியை அதற்குரிய இலக்கண உணர்வோடு நிகழ்வை உரைத்தல், மொழியைக் கையாளல், இலக்கியம் படைத்தல், தொன்மம் போற்றல் எனக் கருத்துப் பரிமாற்றம் ஒவ்வொரு நிலையிலும் ஒவ்வொரு வகை உணர்வுடன் புலப்படுத்தப்படுகிறது. இதையே இடக்கையால் முலையைத் திருகி மூன்று முறை மதுரையை வலம்வந்து எறிந்தபோது, பார்ப்பனர் கோலத்தில் அக்கினித் தேவன் தோன்றி இதுபோல எரிக்க வேண்டும் என்று எனக்கு முன்பே தெரியும் என்று நிகழ்வுத் தொகுப்பாக மட்டும் கூறாது,

மட்டார் மறுகின் வனமுலையை வட்டித்து

விட்டா ளெறிந்தாள் (சிலம்பு. 21:45-46)

எனும் விசையுடன் வீசல் போன்ற ஒரு தொன்மப் படிமம் சந்தப்பண்பில் தந்துள்ளது சுவைக்கத்தக்கது. இங்குத் தொன்மம் காப்பியமாக மலருகிறது. தமிழ்த் தொன்மம் ஒன்றைக் காப்பியமாக்குவதில் இளங்கோ அடிகளும், அவரின் சிலப்பதிகாரமும் முதன்மையிடத்தைப் பெறுகின்றனர்.

இரட்டைக் காப்பியம்

சிலப்பதிகாரமும் மணிமேகலையும் இரட்டைக் காப்பியங்கள் என்று சொல்லப்படுவதற்குத் கதைத் தொடர்ச்சி ஒரு முதன்மைக் காரணமாகும். ஆனால் இவை உறுதியாக, தனிப்பாங்குகள் கொண்ட தனிக்காப்பியங்களே (து.சீனிச்சாமி, தமிழில் காப்பியக் கொள்கை, முதற்பகுதி:67).

கட்டமைப்பிலும் போக்கிலும் சாத்தனார், அடிகளாரைப் பின்பற்றினாலும் நாடகப் பாங்கான இறுக்கத்தில் சிலம்பு தனிப்பாங்கினைக் கொண்டதாகவே உள்ளது. கண்ணகியின் கதை என்பதைவிடக் கோவலனின் குடும்பக் கதையின் தொடர்ச்சியாக மணிமேகலையைப் புனைவது சாத்தனாரின் முயற்சியாகும். இந்த முயற்சியே இரண்டும் இரட்டைக் காப்பியம் என்பதற்கு உரமூட்டுவதாக அமைந்துள்ளது.

நாடகக் கட்டமைப்புகளைக் கொண்டு ஒரு குடும்பத்தின் தொடர்ச்சியான கதைகளை மூன்று நாடகமாக்குதல் கிரேக்க மரபில் இழையோடி நிற்கும். ஈடிபஸ் மன்னன், ஈடிபசு கலோன்சில், ஆண்டிகனி என முக்கோணக்கலைவைக் (triligy) கதைகளாகச் சோபோக்ளசு புனைந்துள்ளதைக் காணலாம். இதைப் பின்பற்றிய அண்டை மாநில மொழியான மலையாளத்தில் சாகேதம், காஞ்சன சீதை, இலங்கா இலட்சுமி என இராமாயண அடிப்படையிலேயே ஸ்ரீகண்டன் நாயர் முக்கோவை நாடகங்களைத் தந்துள்ளார். ஆனால் அவை ஒரே ஆசிரியரால் ஆக்கப்பட்ட ஒற்றைக் குடும்பக் கதைகளாகும்.

சிலம்பையும், மேகலையையும் பொறுத்த அளவில் இருவேறு புலவர்கள் ஒரு குடும்பக் கதையைக் கோவைகளாக்கித் தந்துள்ளனர். ஆனால் அது ஒன்றைக் காரணமாகக் கொண்டு இரண்டினையும் இரட்டைக் காப்பியங்கள் என்று கூறுவதற்கில்லை. அவ்வாறாயின் கண்ணகியின் கதையைப் போலவே இராமாயணம், மகாபாரதம் போன்ற பெரும் கதைகளிலிருந்து வெவ்வேறு கோணங்களில் கதை, கவிதை, நாடகம் ஆகியவை இயற்றப் பட்டுள்ளன. இவை அனைத்தையுமே கண்ணகிக் காப்பியங்கள், இராமாயணக் காப்பியங்கள், மகாபாரதக் காப்பியங்கள் என ஒரு தலைப்பில் தொகுப்புக்களாக்கலாமே அல்லாமல் முக்கோணக் காப்பியங்கள், அறு கோணக் காப்பியங்கள் என வரிசைகளில் இணைத்துப் பொருத்த இயலாது.

சிலம்பும், மேகலையும் ஒரு குடும்பக் கதை என்பதால் மட்டுமே இரட்டைக் காப்பியங்களல்ல. ஒரு குடும்பக் கதையை இருவேறு கவிஞர்கள் வெவ்வேறு பகுதிகளைக் காப்பியம் ஆக்கும்போது தனித்தனிப் பாங்காக நிற்கும் என்பதில் ஐயமில்லை. எனினும் மணிமேகலையில் சாத்தனார், சிலப்பதிகாரத்தை அடியொற்றியே காப்பியக் கட்டமைப்பை அமைத்துச் செல்கிறார். கண்ணகிக் காப்பியத்தின் கருவான நெறியுணர்ந்தொழுகுதல் பாங்கு மணிமேகலையிலும் மேற்கொள்ளப்படுகிறது. மணற்பாவையை மணாளனாகக் கொண்ட பத்தினி, நீர் பெருக்குற்ற காலை அழியாது காத்தல், காவிரி அடித்துச் சென்ற கணவனைத் தேடிச் செல்லக் கணவனுக்காகக் கற்சிலையாகக் காத்துநிற்றல் போன்ற பத்தினிகள் வரலாறுகளை உணர்ந்த கண்ணகி தானும் கணவன் இன்பம் பேணிக் காத்துச் சோர்ந்து வந்த காலைத் தெம்பூட்டி பழிவந்த காலைச் செற்றனளாகிப் பழிநீங்கி, செயிற்றனளாகி ஒழிப்பேன் மதுரையை என ஒள்ளெரி புக்கச் செய்து பத்தினித்திறம் காட்டியவள். தனக்குள் அக்கினிக்குஞ்சாகிச் சுடரொடு திகழ்ந்த பத்தினித் தன்மையைக் கனல் பொறியாக்கிக் காவலன் பிழை உணர்ந்து, எரி தழலாக்கி

மதுரையம்பதியின் அறம் கொன்ற பகுதியைச் சுட்டும் நிகழ்வினைவிடப் பத்தினிப் பாங்கினைக் காட்டுவது அடிகளாரின் காப்பியம்.

சாத்தனார் காப்பியமோ மணிமேகலையைச் சுற்றிய நிகழ்வுகளின் கதைப் போக்கினைக் கொண்டதாக இருந்தாலும் உண்மையில் மாதவியின் மனப் போக்கினைக் காட்டுகின்ற காவியமாகும். தாமே எழுதாவிடினும் செங்குட்டுவன் கேள்விக்குத் தேவந்திகை பதிலிறுப்பது போன்று மணிமேகலையின் காப்பியக் கருவை இளங்கோ அடிகள் தந்திருப்பது இங்கு உற்று நோக்கத்தக்கது.

அணிமேக லையா ராயத்து ஓங்கிய
மணிமே கலைதன் வான்துற றுரைக்கும் (சிலம்பு. 30:9-10)

எனும் வரிகள் கண்ணகிக் கதையோடு தொடர்புள்ளதாகிய மணிமேகலையின் கதையையும் இந்நூலின் இறுதியில் சேர்த்துப் பாடக் கருதியிருந்த அடிகளார், இக்கதையை மணிமேகலையென்ற பெயரால் ஒரு காப்பியமாக யான் செய்து முடித்தேன் என்று மதுரைத் தமிழாசிரியர் கூலவாணிகன் சாத்தனார் சொல்லக் கேட்டு அவ்வாறு செய்யாது விடுத்தார் (உ.வே.சா. சிலப்பதிகார மூலமும் உரையும், 2008, ப.7).

சாமிநாத ஐயரின் கூற்று இளங்கோ அடிகள் இரட்டைக் காப்பியங்களாகச் சிலம்பையும், மேகலையையும் யாத்துத் தரவிருந்தார் என்பதைக் காட்டுவதாகும். மேலும் ஊரார் அலர் உரை காதையின் சுருக்கம்போல் அமைந்துள்ள,

ஐவகை வகுக்கும் பருவங் கொண்டது
செவ்வரி யொழுகிய செழுங்கடை மழைக்கண்
அவ்விய மறிந்தன வதுதா னறிந்திலள்
ஒத்தொளிர் பவளத் துள்ளொளி சிறந்த
நித்தில விள நகை நிரம்பா வளவின்
புனர்முலை விழுந்தன புல்லக மகன்றது
தளரிடை நுணுகலுந் தகையல்குல் பரந்து
குறங்கிணை திரண்டன கோலம் பொறாஅ

நிலங்கிளர் சீறடி நெய்தோய் தளரின
தலைக்கோ லாசான் பின்னுள னாகக்
குலத்தலை மாக்கள் கொள்கையிற் கொள்ளார் (சிலம்பு. 30:11-21)

தலைக்கோல் எய்தும் தருணத்தில் மணிமேகலை இருந்த நிலையில் மாதவி நற்றாய் சித்திராபதி கூற்றாகவே கோடிட்டுக் காட்டியிருப்பது மணிமேகலை கதையோட்டம் அடிகள் மனத்துள் இழையும் போக்கினைக் காட்டுவதாகும். மாதவி போன்று மணிமேகலையும்,

நாடக மகளிருக்கு நன்கனம் வகுத்த
ஓவியச் செந்நூ லுரைநூற் கிடக்கையும்
கற்றுத்துறை போகிய பொற்றொடி நங்கை (மணி. 2:30-32)

என்பது ஊகத்திற்கு உட்பட்டதாகவே உள்ளது.

இந்திர விழாவிற்கு மாதவி மணிமேகலையோடு வரச் சித்திராபதி வயந்தமாலை மூலம் கூறி அனுப்புதலுக்கு உட்பொருள், மணிமேகலையும் நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்தவளாகவே இருக்க வேண்டும் என்பதைக் காட்டுவதாகும்.

கோதைத் தாமங் குழலொடு களைந்து
போதித் தானம் புரிந்தறம் படுத்தனள்
ஆங்கது கேட்ட வரசனு நகரமும்
ஓங்கிய நன்மணி யுறுகடல் வீழ்ந்தோர்
தம்மிற் றுன்பந் தாநனி யெய்த (சிலம்பு. 30:27-31)

என்ற 'நாட்டிய நன்னூலை நல்லமுறையில் கடைப்பிடித்த நாட்டிய மகளிரை இழந்தோர்' என்னும் வரிகள் புகார் மக்களின் உள்ளோட்டமான உணர்வைக் காட்டுவனவாகும்.

சிலப்பதிகாரத்தில் செங்குட்டுவனுக்குத் தேவந்தியின் பதில் மணிமேகலையில் ஊரார் அலர் உரைத்தல் காதையின் சுருக்கமான

முன்மொழிக் கூற்று முறைமையாகக் கொள்ளலாம். மாதவி போன்றே மணிமேகலையும்,

> தலைக்கோல லெய்தி தலையரங்கேறி
> விதிமுறை கொள்கையி னாயிரதெண் கழஞ்
> சொருமுறையாகப் பற்றன ஏதுவே (சிலம்பு. 3:161-163)

என்பது பற்றிய குறிப்புகள் கிடைக்கப்பெறவில்லை. எனினும் மணிமேகலையின் ஆடல் திறன் ஊரறிய சிறப்புப் பெற்றது என்னும் பூடகமான செய்தியை உணர்த்துவதாகும்.

மாதவியின் உளப்போராட்டத்தின் சோதனை முயற்சியில் புடம்போட்டு எடுக்கப்பட்ட தங்கம் போன்று மணிமேகலை பாவை நோற்கிறாள். எனவே, மணிமேகலையைத் தனியொரு காப்பியம் என்று கொண்டாலும், சிலம்போடு இணைந்து சிலப்பதிகாரத்தின் இரண்டாம் பகுதியாகவே அமைந்துள்ளது. கண்ணகியின் கதை கணவனுடன் வானுலகம் புக்கது எனில், சிலம்பில் மற்றொரு நாயகியான மாதவியின் கதை பிறவித் துன்பம் தீர்க்கும் நெறியைப் பின்பற்றுவதில் முற்றுப்பெறுகிறது. அது மட்டுமன்றி அவள் தன் காதலன் கோவலன் குடும்பக் கதையும் முற்றுப்பெறுகிறது. மாசாத்துவான், மாநாய்கன் ஆகியோரின் குடும்பக்கதை சிலப்பதிகாரத்தில் தொடங்கி மணிமேகலையில் முற்றுப்பெறுகிறது.

நாடகப் பாங்கு

காப்பிய இலக்கியங்களில் தோன்றும் மாந்தர்களின் சூழல் பின்னணிகளுக்குள் மனித வாழ்க்கையில் அவர்களின் நிலைப்பு ஆய்ந்தாய்ந்து கூறப்படுகிறது. இந்த அணுகலில் மனித ஆளுமையின் வியப்பிற்குரிய புதிர்கள் துருவப்படுகின்றது. மனித உணர்ச்சிகளின் வடிகால்கள் சோதனை செய்யப் படுகின்றன. உரையாடல் கலந்த கதைக்கூற்றுப் பான்மை கையாளப்படுகிறது.

கவிதை இலக்கியமோ மனித வாழ்க்கையின் நிலைப்பைப் புலன்களின் உணர்வுகளாக மாற்றித் தருகிறது. அவை மனிதனின் ஆன்மத் துடிப்புகளோடு

நேருக்கு நேர் சந்திப்புக்களாகின்றன. எழுத்தில் பதிக்கப்பட்டபோதும்கூட ஓசை நயத்தில் வேர்பிடித்து நிற்பன. நடனமோ மனித வாழ்க்கை நிலைப்பின் உள்ளத் துள்ளல்களாகவும், அவற்றைக் கொண்டாடி மகிழ்வுறுதலுக்காகவும் அமைவது.

காப்பியம் அறிவார்ந்த நுட்பங்களைத் தொட்டு நிற்பதெனில், கவிதை உணர்ச்சித் தளங்களைப் பண்படுத்தப் பயன்படுவதெனில், பாடல் இயைந்த மேல் குறிப்பிட்ட இரண்டையுமே பிணைக்கும் எனில், நடனமோ மனிதன் ஒரு விலங்கு என்ற நிலையில் அவன் அடித்தளத் தூண்டல்களைச் செம்மையாக்குவதாகும். உணர்ச்சிகளின் தூண்டல்களும், துலங்கல்களும் ஒருவகை வேதியியல் மாற்றம் பெற்று, அதே கணத்தில் பல்வேறு உள்ளங்களில் தனித்தனியான கொள்வினை கொடுப்பினைகளை ஏற்படுத்துவதாகும்.

நாடகமோ மனித வாழ்க்கை நிலைப்பின் ஆளுமைச் சூக்குமங்களின் ஆய்வையும், ஆன்மத் துடிப்பையும், நேருக்குநேர் சந்திக்கும் புலன் உணர்வுகளின் ஓசை இழைவுகளையும், கொள்வினை கொடுப்பினை உணர்வுக் களிப்பு ஆட்டங்களையும், உடனடிப் பரிமாற்றங்களாக்கித் தருவதாகும். இந்த அடிப்படையில் நாடகத்தில் கையாளப்படும் சொற்கள் உள்ளுறைச் சந்தங்கள் ஆகிவிடுகின்றன. நாடகப்பாங்கு காப்பியக் கதைகள், கவிதைகள் ஆகிய கட்டமைப்புக்களில் காணப்படும் பகுதியே ஆகும். பெரும்பாலும் கதைப் போக்குக் கூற்றையே அடிப்படையாகக் கொண்ட உத்திகளாகவே அது அமைந்து நிற்பதாகும்.

நாடகப் பாங்கு அரங்கியல் பாங்கு அன்று. அரங்கியல் பாங்கில் நாடகப்பாங்கு உள்ளீடானது என்பது உண்மை. சிலம்பில் அரங்கேற்று காதை அரங்கியல் முழுமையையும் தன்னுள் உட்படுத்திக் கொண்ட செய்திகளின் தொகுப்பாகும். ஆடலும் பாடலும் அழகும் காட்டும் கூத்தியின் அமைதியும், ஆடவும் ஆட்டுவிக்கவும் சிறந்த ஆசான் அமைதியும், இசை பாடலுடன்

இசையைப் பொருந்தும்படி குறையின்றி வகுக்கவும், விரிக்கவும் வல்ல இசையாசிரியரின் அமைதியும், தமிழ் முழுதும் உணர்ந்த நாத்தொலை வில்லா இயற்றமிழ் நன்னூல் புலவன் அமைதியும், ஆக்கலும், அடக்கலும் மீற்றிறம் படாது தண்ணுமை அருந்தொழில் முதல்வன் அமைதியும், வழுவு இன்றி இசைக்கும் குழலோன் அமைதியும், இணை நரம்புடையன அடைவுறக் கொண்ட யாழாசிரியன் அமைதியும், ஆடல் அரங்க அமைதியும், தோரிய மகளிர் பாடல் அமைதியும், அந்தரக் கொட்டு அடங்கிய அமைதியும், தலைக்கோல் எய்திய தன்மையும் சேர்த்து, அரங்கேற்று காதையில் அரங்கியல் நாடக நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக்காட்டிய அமைதியும், பாங்கின் அமைதி முழுவதும் கூறப்பட்டுள்ளன. கூத்தின் அமைதியில் அழகு என்பது அவளது மேனி அழகன்று. அழகு என்பது ஆடலிலும், பாடலிலுமுள்ள முருகியல் தன்மையைக் காட்டுவதாகும். நாடகம் எனும் சொல் அரங்கேற்று காதையில் காணப்படாவிடினும்,

> **நாடக மகளிர்க்கு நன்கனம் வகுத்த**
> **ஓவியச் செந்நா லுரைநூற் கிடக்கையும்**
> **கற்றுத்துறை போகிய பொற்றொடி நங்கை** (**மணி. 2:30-32**)

எனும் வரிகளால் கூத்தியர் நாடக மகளிர் என்றும் அறியலாம்.

ஓவிய நூலுள் நிற்றல், இருத்தல், கிடத்தல், இயங்குதல் என்னும் இவற்றின் விகற்பங்கள் பலவுள (உ.வே.சா. பதிப்பு, சிலப்பதிகாரம், ப. 230) என்பதால் நிற்றல் நிலை மற்றும் இயங்குதல் நிலை போன்றவை ஓவியம் போன்று முருகியல் பாங்கைக் காட்டுவதாகும் எனக் கொள்ள வேண்டும். அரங்கியல் பாங்கு என்பது நிகழ்த்துதல் பாங்காகும். அரங்கியல் பாங்கில் நிகழ்த்துதல், நடித்தல், நாடகமுணர்த்துதல் எனும் மூவகைச் செயலோட்டங்கள் தனித்தோ, இணைந்தோ, பிணைந்தோ காணப்படும். கடலாடு காதையில் மாதவி ஆடிய பதினொரு ஆடல்களுள் மேற்கூறிய அரங்கியல் கூத்து முறைமை அனைத்தும் நிகழ்த்துதல் பான்மையில் வெளிப்பட்டவை.

திருமாலைப் பரவுகின்ற தேவபாணியும், நால்வகை வருணப் பூதற்கு உரிய பாடல்களையும், நன்மை விளங்கவும், தீமை விலகவும் பாடிய பின்னர் ஆடல் தொடங்குதல் என்பது அரங்கியல் மரபு. இம்மரபைப் பின்பற்றி அரங்கேற்று காதையில் ஆடல் ஆசானின் அமைதியைக் கூறும்போது குறிப்பிடப்பட்ட 'அல்லியம் முதல் கொடு கொட்டி ஈறாக' பதினோரு ஆடலையும் கடலாடுகாதையில் மாதவி ஆடிக் காட்டுகிறாள். இங்கு அவிநயம் முன்னிற்கிறது. இந்த அவிநயத்தில் அரங்கேற்று காதையில் ஈறாக உள்ள கொடுகொட்டி முதலில் ஆடப்படுகிறது. இக்கொடுகொட்டிக் கூத்தே வஞ்சிக் காண்டத்தில் நடுகற்காதையில் பறையூர் கூத்த சாக்கையர் ஆடியதும்.

திருநிலைச் சேவடிச் சிலம்புவாய்ப் புலம்பவும்
பரிதரு செங்கையிற் படுபறை யார்ப்பவும்
செங்க ணாயிரந் திருக்குறிப் பருளவும்
செஞ்சடை சென்று திசைமுக மலம்பவும்
பாடகம் பதையாது சூடகந் துளங்காது
மேகலை யொலியாது மென்முலை யசையாது
வார் குழை யாடாது மணிக்குழ லவிழா
துமையவ ளொருதிற னாக வோங்கிய
இமையவ னாடிய கொட்டிச் சேதம் (சிலம்பு. 28:67-76)

எனும் வரிகள் கொடுகொட்டி அவிநயத்தை நுணுக்கங்களாகக் காட்டி நிற்பவை.

பரதமுனிவர் இயற்றிய நாட்டிய சாத்திரத்தில் நாட்டியத் தோற்றத்தில் பிரமனால் தோற்றுவிக்கப்பட்ட முதலிரு ஆடல்களில்,

திரிபுர மெரியத் தேவர் வேண்ட
எரிமுகப் பேரம் பேவல் கேட்ப
உமையவ ளொருதிற னாக வோங்கிய
இமையவ னாடிய கொடுகொட்டி யாடலும் (சிலம்பு. 6:40-44)

என வருவதால் பறையூர் கூத்த சாக்கையர் ஆடியதும் என்பது இங்கு உற்று நோக்கத்தக்கது. இது மாதவியின் நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக் கற்றுத் துறைபோகிய ஆற்றலுக்குச் சான்றாகலாம். மாதவியின் பதினோராடலையும்,

ஆடலும் கோலமும் அணியும் கடைக்கொள (சிலம்பு. 6:74)

எனும் வரிகளால் மற்றவரும் பார்த்துச் சுவைத்தனர் என்பது சுட்டப்படுகிறது. அதனால் பொறாமை கொண்டு தோன்றிய கோவலனின் ஊடலை அவிழ்க்க அணி மணிக்கோலம் பூண்டு அவ்வூடலை மாற்றப் பார்த்தாள். ஊடல் என்பதே நாடகப் பாங்கான மன நிலையாகும். அதுபோன்றே மாதவியின் பதினோரு ஆடல்களையும் இந்திர விழா காணவந்த வித்தியாதரன் தன் காதலிக்கு விரித்துக் கூறுவது, தொடர்பு உள்ள இரு நிகழ்வுகள் ஒரே தருணத்தில் இரு தளங்களில் நடப்பதுபோல அடுத்தடுத்து வைத்துக் காட்டுதல் என்னும் நாடக உத்தியாகும்.

நாடகப்பாங்குப் பின்னல்களுக்குள் உட்பட்ட இருவர் நேருக்கு நேர் எதிர்வினைகள் ஆற்றும்போது மனத்துள் உறுவதைச் சுவைபட உணர்த்தல் என்பதைத் தாண்டி, வெளிப்படையான தருக்க உரையாடல் பாங்கின் அனுபவங்களாகின்றன. நாடகப்பாங்கு என்பது சுவை கலந்த அனுபவங்களாகும். இத்தகைய அனுபவம் வாழ்க்கையில் செறிவு சார்ந்த எதிர்வினை நிகழ்வுகளோடு நடைபெறும்போது, சத்தும், சந்தமும் பெற்றுத் திகழ்கிறது. சூழல் செறிவு, கவிச்செறிவு, கவின் செறிவு, உணர்வுச் செறிவு இவற்றைப் புலப்படுத்தும் மெய்ப்பாடுகளின் செறிவு ஆகியவற்றின் தொகுப்பே நாடகப் பாங்காகும்.

நாடகப் பாங்கை உணர்த்துவதில் ஓசைகளுக்குப் பெரும் பங்குண்டு. ஓசைகள் ஒழுங்கையும் ஒடுங்குதலையும் பெற்று மொழி தோன்றியவுடன் உரையாடல் மனிதனின் உளப் பரிமாற்றங்களுக்கு உறுதுணை செய்யலாயிற்று. இவ்வாறு உரையாடல்மனித உள்ளத்தைப் பிணைக்கும் இயல்பைப் பெற்றதும்

உள்ள உணர்வுகளை ஒடுக்கியும் ஒதுக்கியும், திறந்தும், சுரந்தும் செயல்படுதல் அதனுள் கரையலாயிற்று. இத்தகைய உணர்வும் உள்நோக்கமும் கலந்த உரையாடல் கரைசலுக்குள் ஓசைகளின் ஏற்றம், இறக்கம், மறுத்தல், எதிர்த்தல் ஆகியவற்றின் கொதிகலன்கள் ஆகின்றன. தன்னலம் பேணலை முன்னிலைப் படுத்தும்போது முரணும் உரசலும் தோன்றுகின்றன. இத்தகைய முரண்களின், உரசல்களின் செயல் புலப்பாடே நாடக உரையாடல்கள். இத்தகைய ஓசைகளின் செயல் புலப்பாடுகள் தூலமாகி நிற்கும்போது நிகழ்த்துதல் பரிமாணத்தைக் கொண்டு அரங்கப் புலப்பாடுகளாக மாறுகின்றன. அரங்க நிகழ்த்துதல் உணர்வு மற்றும் உரையாடல் ஆகியவற்றின் புலப்பாடுகளை நாடகப் பாங்கின் முழுக் கன பரிமாணத்துள் மிளிரச்செய்கிறது.

நாடகக் கருவின் செயல்பாடான போக்கை அடிப்படையாகக் கொண்டு அதன் முறுக்குப்போக்கில் ஏற்படும் முடிச்சுகளின் உச்சகட்டத்தை அவிழ்த்தல் நாடகச் செயலாக்கத்தின் வளர்ச்சிப் போக்காகவும், பிரிந்து இழைதல் போக்காகவும் நாடகம் உணர்வோர் கொள்வர்.

சிலப்பதிகாரத்தின் நாடகச் செயலாக்கம் கண்ணகியை மையமாகக் கொண்டு இந்திரவிழா நிகழ்வுகளின் தொடர்ச்சியான நகர் நீங்குதல், பழியுற்ற கணவனை இழத்தல், பழி நீக்குதலாகிய உச்சகட்டத்தை நிகழ்த்தல் எனும் முடிச்சு அவிழ்த்தலோடு இழைவுபெற்றுக் கணவனுடன் வானுலகம் புகுவதோடு முற்றுப்பெறுகிறது. உச்சகட்டமான பழிநீக்கல் பகுதி செறிவாக அமைந்துள்ளதை முன்னர்க் குறிப்பிட்ட பத்தியால் உணரலாம்.

சேக்ஸ்பியரின் லியர் அரசன் உச்சகட்டமான முறுக்குமிக்க முடிச்சவிழ்தலில் தொடங்கி, அதன் விளைவை இழைத்துக் காட்டும் செயல் ஓட்டங்களாக விரிந்து நிற்கிறது. இந்த அடிப்படையில் மணிமேகலையின் நாடகப் பாங்கு அதன் உச்சகட்ட முடிச்சான இந்திரவிழாவைப் புறக்கணித்தல் என்ற இடத்தில் தொடங்கிப் பிறப்பையும் இறப்பையும் உணரும்

அனுபவங்களாக உளப் பக்குவமடைதலில் முற்றுப்பெறுகிறது. எனவே நாடகப்பாங்கு என்பது ஒரு காப்பியத்தின் பல்வேறு மாந்தர்களின் அனுபவ முத்திரையாகி அதனுள் அவர்களின் உளப் பின்னல்கள் மற்றும் உரசல்களின் செயல்பாடுகளைக் காட்டி நிற்பதாகும்.

நாடகம் அதன் வரலாற்றுப் போக்கில் இயக்குநரின் கலைப் படைப்பாக்கம் என்றும் ஒருநிலை ஏற்கப்பட்ட பின்னர், அபிநயம் என்பது ஒரு மேடைத் தளமொழியின் வரைவாக்கம் என்னும் அரங்கியல் கோட்பாடு உணரப்பட்டது. ஒரு தளத்தில் ஒருவன் ஊடாடி நிற்கும்போது, மற்றொருவன் அதைக் கவனிக்கத் தொடங்கினால் அரங்க நிகழ்வு தோன்றிவிடுகிறது. ஒன்றுக்கு மேற்பட்டவர்கள் அத்தளத்தில் ஊடாடத் தொடங்கும்போது ஆடி நிழல்போல் வாழ்க்கையின் பிம்பம் எதிரொலிக்கிறது. பிம்பங்களின் எதிரொளி தனிமனிதன் மற்றும் சமூகச் சிக்கல்களின் நகல்களாகும்போது அபிநயம் கலையாகிறது. ஊடாடல்கள் மற்றும் உரையாடல்களின் உட்பொருள்களுக்கும் பாத்திரங்களின் உள்ளோட்டங்களுக்கும் ஏற்ப மெய்ப்பாடுகள் மிக்கதாகச் செறிவுபெறும்போது அபிநயம் முழுமையாகிறது.

உரையாடல்கள் இந்த அடிப்படையில் கருத்துப் பரிமாற்றம் என்னும் எல்லையத் தாண்டி ஓசைவழியான மெய்ப்பாடுகளாகின்றன. ஓசைகள் மெய்ப்பாடுகளில் வெளிப்படுத்தலாகும்போது அதன் தொனி கூற்றுப் பாங்கு வடிவம் பெறுகிறது. அன்றாட ஊடாடல்களின் பரிமாற்றங்கள் அனைத்தும் தனிமனித அளவில் ஒடுங்காமல் கூட்டுப் புலப்பாடுகளின் ஒருமைகளாகிக் கனம்பெற்றுத் திகழும்போது சமயமும், சமூகமும் பிணைந்த விழாக்களின் சடங்குகளாகவும், தளப் புலப்பாடுகளாகவும் மாறுகின்றன. இங்கே ஓசைகளும், உரையாடல்களும் மந்திரம்போல் வலிமை பெறுகின்றன. ஓர் ஆவேச நிலையில் மந்திர வலிமைபெற்ற அவ்வோசைகள் சொற்களாக்கப்பட்டு அவை அருள்வாக்குகளாகச் சமயப் பின்புலத்திலும், சூளுரைகளாகச் சமுதாயப் பின்புலத்திலும் ஏற்கப்படுகின்றன. வலுவானதொரு தொன்மப் பின்புலத்தில் எழும் காப்பியங்களில் இதுபோன்ற மந்திரம் எனும் தெய்வச்

சொல்லோசைகள் கவிஞனின் முருகியல் பான்மை பெற்று உளத் துடிப்புக்களை நெருடி உவகை நிலை அனுபவங்களாகின்றன.

இவளோ, கொங்கச் செல்வி குடமலை யாட்டி
தென்றமிழ்ப் பாவை செய்த தவக்கொழுந்
தொருமா மணியா யுலகிற் கோங்கிய
திருமாமணி யெனத் தெய்வமுற்று (சிலம்பு. 12:47-50)

என மொழிந்த சாலினியின் ஆவேசமிக்க சொற்களை அறியாது வந்த சொற்களாகக் கருதிக் கண்ணகி கணவன் முதுகில் மறைந்து நகைக்கிறாள். கண்ணகியின் உள்ளத்துள் ஒன்றிய நகைத்திறத்தைக் காட்டும் இடம் இது. சொல்லோசைகளின் உள்ளோட்டமான பொருள் பொதிந்த செயல்பாடுகள் படிப்போர்க்கு 'நகைமுரண்' மிக்க நாடகப் பாங்கில் சுவையைத் தருவனவாகும்.

கூத்துள் பாடுதலின் நாடக வரிப் பெயராய் வேட்டுவவரி நிகழ்தலின்
(உ.வே.சா., சிலப்பதிகாரம், ப. 26)

என்பதால் கானல்வரி போன்று இசைப் பாடலன்றி, 'கூத்துள் நிகழ்த்தப்படும் நாடகவரி உரையிடைபடுத்தப்பட்ட' வேட்டுவ வரி என்பது புலனாகிறது. மேலும் குமரிக்குக் கொற்றவை வேடம் புனைந்து 'பறை முதலியன நின்று பலி செய்து, அப்பலியிட்ட அப்படிமத்துள் மேல் தெய்வம் பொருந்தி' என்பது முழுமையும் சடங்கு சார்ந்த அரங்கியல் புலப்பாடு ஆகும். இத்தகைய தெய்வம் சார்ந்த சடங்கியல் அரங்கின் பங்கேற்பாளராக 'மலர்ப் பலி பீடிகைக் கலைப்பரி ஊர்தியைக் கைதொழு தெய்வம்' வேட்டுவர்களின் கடவுள் நம்பிக்கை நிலை கண்ணகிக்கு இல்லை.

'சோம குண்டம், சூரிய குண்டம், துறைமூழ்கிக் காமவேள் கோட்டம் தொழுதல் பீடன்று' என்று இருந்த நிலையிலேயே உள்ள பார்வையாளராகவே அமைந்துள்ளாள். ஆகவே, தன்னைப் பற்றிய புகழுரைக்கு நாணி, மயக்கத்தின் மொழிந்தாள் என நகைத்து நிற்கிறாள். தனக்குள் மட்டும் அந்த ஏளனம் கலந்த நகை ஒடுங்க, அதனைப் பிறர் அறியும் கேலிப் பொருளாக்காததைக் கண்டு கணவன் முதுகுக்குப் பின் மறைந்துகொண்டு செய்தாள் என்பதால் உணரலாம்.

கூத்து நிகழ்வு, அதற்கான எதிர்வினை நிகழ்வு என்றொரு வகைச் செயல்பாடுகள் இங்குப் புலனாகின்றன.

நாடகப்பாங்கு வினை அல்லது எதிர்வினையாற்றல் எனும் அபிநயத்தில் முற்றுப் பெறுவதில்லை. அபிநயம் என்பது வெளிப்படுத்துதல் என்னும் செயற்பாடாகும். அபிநயம் என்ற சொல்லுக்கு முன்நிறுத்தம் என்பது பொருளாகும். அதாவது புறம் கொணர்தல் என்று கொள்ளலாம். எனவே அகநிலையைப் புறநிலைப் படுத்தல் எனக் கொண்டால், உலகியல் வழக்கில் இத்தகைய புறங்கொணர்தல் பெரும்பாலும் தவிர்க்கப்படுகிறது. நடைமுறையில் கைகூடுதலுக்கு அப்பாற்பட்டது. எனவே உள்ள உணர்வுகளை ஒருவகைப் பாவனை நிலையிலேயே புறப்படுத்தலும், புலப்படுத்தலும் இயலுமாகும்.

கானல் வரியில் அபிநயம் பொய்மையும், உயர்ந்த நாடகப் பாங்கான புலப்பாட்டையும் காட்டிநிற்பதைக் காணலாம். கானல் வரியில் நிகழும் முக்கியச் செயல்பாடென்பது வருமாறு:

"ஆடலும் கோலமும் அணியும் கணிகொள் ஊடற் கோலத்தொடு" கோவலன் இருந்தான் என்றும், இவள் ஆடலும் பாடலும் கோலமும் தன் அறிவு, நிறை, ஓர்ப்பு, கடைப்பிடிகளைக் கைகொண்டு விடுதலாலே பிறர்க்கும் இவ்வாறாம் என்றும் வெறுப்போடு இருந்தான் என்றும் அமையும். ஊடலோடு என்னாது கோலமோடு என்றதால், மனத்தில் நிகழ்ந்த ஊடலை முகம் காட்டுதலின்" என்று எழுதுகிறார் அடியார்க்கு நல்லார் (தெ.பொ.மீ., கானல்வரி, ப. 24).

ஆடலும் கோலுமம் அணியும் கடைக்கொள் ஊடல் கோலமொடு இருந்த கோவலன் தன் வரிப்பாடல்களில் மாதவிபால் இருந்த மன உளைச்சலைக் காவிரிபால் பாடிக் காட்டுகிறான். இங்கே அவனுடைய அடிமனம் வேலைசெய்கிறது. பத்தினித்திறம் உள்ளோட்டமாக, மண்ணும்

மாதர் பெரும் கற்பு என்று அறிந்தேன் வாழி காவேரி எனும் வரிகளில் கண்ணகியின் பண்பு நினைவில் கொள்ளப்படுகிறது. சிலப்பதிகாரம் கோவலன் மாதவி ஆகியோரின் ஊடல் கதையன்று. காப்பியக் கதைப்போக்கு கண்ணகியைச் சுற்றிச் சுழல வேண்டியதாகும். அடிகளார் பூடகமாகவும் திருப்பு முனையாகவும் கானல்வரியை வடித்துக் காட்டுகிறார். மாதவிப் படலத்திலிருந்து வெளியேறிக் கண்ணகித் திறம் நோக்கிக் கதைப்பாங்கு செல்ல வேண்டும். மாதவியைப் பொறுத்தவரை கோவலனின் ஊடலும் கூடலும் இயல்பாக இருந்திருக்க் வேண்டும். இவளும் கோவலனுடன் வாழ்ந்த நாளெல்லாம் கூடியும், ஊடியும் வாழ்ந்து வருவதாகவே இளங்கோவடிகள் காட்டுகிறார் (தெ.பொ.மீ., கானல்வரி, ப. 51).

எனவே, மாதவி மனம் கோவலன் நிலை மயங்கினான் என்றும், வேறொரு குறிப்பினிற் பாடினான் என்றும் ஐயுறுகிறது. தன் ஐயத்தின் தூண்டலில், கலவியால் மகிழ்ந்தாள் போல் புலவியால் யாழ் வாங்கித் தானும் ஒரு குறிப்பினள் போல் கானல் வரிப் பாடல் பாடுகிறாள். இங்கே பாவனை செய்து பாடுகிறாள். கோவலன் பாடிய காதற்பாட்டில் கற்பித்துக் கொண்ட காதலால் அன்று. மறத்தல் அரியதாய் மனத்தையே மாற்றுவதாய் எழுந்ததோர் அனுபவத்தின் உட்பாடாய் உள்ளத்தே இவன் வடிவாக அமைந்துள்ளதனை வெளிப்பாடாகப் பாடிய பாட்டு அது (தெ.பொ.மீ., கானல் வரி, ப. 51).

ஆனால் மாதவியின் பாடல், பாவனை செய்துகொண்ட காதலுடன் கூடிய எதிர்வினைப் பாடல். இது ஒருவகையில் நடிப்பேயாகும்; உண்மையன்று. இந்த நடிப்பு மாதவியோடு இணைந்த ஆடல் இயல்பில் உருப்பெறுகிறது.

> **கானல்வரியான்பாடத் தனொன் றின்மேன் மனம்வைத்து**
> **மாயப்பொய் பலகூட்டு மாயத்தாள் பாடினாளென (சிலம்பு. 7:53-54)**

என முடிவு கொள்கிறான்.

மாதவி வேனிற் காதையில் வயந்தமாலை கொண்டுவந்த மடலைக் கோவலன் வாங்காத காரணம், மாதவி ஓர் ஆடல் மகளாக மட்டும் கானல் வரியில் தோன்றியதால் கண்கூடு வரியும், கானல் வரிக்கோலமும், உள்வரி

ஆடலும், பின்புற வரியும், கிளர்வரிக் கோலமும், தேர்ச்சி வரியும், காட்டு வரியும், எடுத்துக்கோள் வரியும் ஆகிய எட்டு வரிகளும் அடியார்க்கு நல்லார் விளக்கியபடி, கோவலன் கோபித்து, நாடக மகளிருக்கு இத்தகைய அபிநயம் வாழ்க்கையிலும் காட்டுதல் பிறப்புடமை என்ற மனப்பதிவேயாகும். இம்மனப்பதிவு, தான் உணர்ந்து பாடியதற்கும், மாதவி புனைந்து பாடியதற்கும் இடையிலான உள முரண்களின் நாடகப் பாங்காகிக் காப்பியக் கதையின் வளர்ச்சிக்கு உறுதுணை செய்கின்றது. கானல்வரி, கதைத் திருப்பத்திற்கு வழிவகுக்கின்றது. காப்பிய நாயகன் கோவலனும், மாதவியும் வலுவான பாத்திரங்களோடு திகழ்ந்து காப்பிய நாயகியாகிய கண்ணகியின் தொன்மப் பரிமாணத்திற்கு உரம் அளிக்கிறார்கள்.

ஆய்வு அணுகல் பாங்கு

ஆய்வு என்பதைவிடச் சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை ஆகியவற்றை நாடகக் கலையென்ற பான்மையில் அக்காப்பியங்களை உய்த்து உணர முயலும் ஒரு முயற்சியாகும் இது. எனவே, தரவுகளில் கிடைத்த தகவல்பட்டியல் பாங்கையோ, அப்பட்டியலின் அடிப்படையில் ஆக்கப்படும் கருதுகோள் பாங்கையோ தொகுத்து அவற்றைச் சிலம்பு மற்றும் மணிமேகலையில் தேடல் என்ற அளவில் அமைவதன்று இது. இங்கு மேற்கொள்ளப்படுவது இளங்கோவடிகள், சாத்தனார், சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை ஆகிய ஆசிரியர்கள் மற்றும் காப்பியங்களின் திறனாய்வோ பரப்பாய்வோ அன்று. கலைச்சுவை பற்றிய உணர்வாய்வு இது.

சுவை என்பது ஐம்புலன்களின் உணர்வுகளில் பெறும் மனநிறைவாகும். இந்த மனநிறைவு வெறும் ஒரு மனமகிழ்வுக்குள் ஒடுங்குவதன்று. மனமகிழ்வு மேலோட்டமான நீர்க்குமிழ்ப் போன்று தோன்றி மறையும் தன்மையது. உள்ளத்தை அகலப்படுத்தவோ ஆழப்படுத்தவோ இயலாதது. சிலம்பே இதற்குச் சான்று பகரும். கோவலனைப் பொறுத்தவரை கண்ணகியோடும் மாதவியோடும் அவன் நடத்திய வாழ்க்கை காதல் வாழ்க்கையே.

கண்ணகியோடு வாழ்ந்தது கண்ணியம் மிக்க இல்லத் தலைவனின் அறநெறி வாழ்க்கையாகும். மாதவியிடம் களிப்பு வாழ்க்கையே எஞ்சி நின்றது.

மாதவி குற்றமற்றவள் என உணர்ந்து பின்னும் தான் சுற்றித்திரிந்த சூழலை எண்ணி வருந்தவே செய்கிறான்.

வறுமொழி யாளரொடு வம்பப் பரத்தரொடு
குறுமொழிக் கோட்டி நெடுநகை புக்குப்
பொச்சாப் புண்டு பொருளுரை யாளர்
நச்சுக்கொன் றேற்கு நன்னெறி யுண்டோ (சிலம்பு. 16:63-65)

என்றே கண்ணகியிடம் கூறுகிறான். எனவே, களிப்புநிறைந்த கேளிக்கை வாழ்க்கையாக அமைந்தது அது.

சிறுமுதுக் குறைவிக்குச் சிறுமையுஞ் செய்தேன்
வழுவெனும் பாரேன் மாநகர் மருங்கீண்
டெழுகென வெழுந்தா யென்செய் தனையென (சிலம்பு. 16:68-69)

என வினவியபோது, 'அறவோர்க்களித்தல், அந்தணர் பேணல், துறவோர்தளையும், தொல்லோர்களையும் விருந்து எதிர்கோடல் என்ற நெறி கொண்டு கணவனிடம் அன்புநிலை மாறாத வாழ்க்கை தன் வாழ்க்கை' என்கிறாள்.

கலைச்சுவை என்பது களிப்பு நிலையன்று. வாழ்வாங்கு வாழ உள்ளத்தைப் பண்படுத்தும் அன்பு நிலையாகும். கலைச்சுவையின் அடித்தளக் கூறுகள், போக்குகள், பதித்தல்கள், உணர்வுகள் ஆகியவையாகும். ஓவியக் கலையில் இந்த அடிக்கூறுகள், கோடுகள், நிறங்கள், இழைத்தன்மை ஆகியவற்றால் ஆக்கப்பெறுகின்றன. காட்சிவழி, இந்தக் கூறுகளின் உட்தன்மைகளை உணர்ந்து அனுபவங்களாக மாற்றுதல் எல்லாக் கலைகளிலும் பொருந்தி நிற்பதாகும். காப்பியச்சுவையில், குறிப்பாக நாடகப் பாங்கான காப்பியச் சுவையில், கதைப்போக்கையும், நிகழ்வுகளின் நிறச் சாயல்களையும், பாத்திரங்கள் மற்றும் உரையாடல்களின் இழைத் தன்மைகளையும் அவற்றிற்குரிய முறையில் உணர்ந்து நுட்பமான

வேறுபாடுகளையும், மென்மை, பருண்மைத் தன்மைகளையும் நயந்து உள்ளக் களிப்புக்களையும், நிறைவுகளையும் பெறும் பான்மை தன்னிலை அனுபவங்களாகும்.

இயைந்துரை என்னும் இவ்வியல் முத்தமிழ் என்னும் சொல் இயல், இசை, நாடகம் என்ற வேறுபட்ட கலைப் புலப்பாட்டு வகைகளைக் குறிப்பதற்கப்பால் கருத்து, பண், செயல்பாடு ஆகிய மூன்று கூறுகளும் இணைந்த சொல்லாக்கங்களைப் பெற்ற மொழி என்பதைக் குறிப்பதாகும். முதற் காப்பியம் என்பது காலத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு கணித்தல் என்பதைவிடக் காப்பியம் தோன்றிய மண்ணில் வேர்ப் பதித்த தொன்மத்தை அதன் தனித்துவங்களோடு அம்மொழியில் ஆக்கப்பட்ட ஒரு கதைக் கூற்று வடிவம் என்பதைக் குறிப்பதாகும்.

முதன்மைக் காப்பியம் என்பதன் பொருள் ஒரு மண்ணின் தோன்றிய தொன்மத்தைக் காப்பியமாக்குதல் என்பதற்கப்பால், அத்தகைய தொன்மம் அம்மொழி பேசும் நிலப்பரப்பினுள்ளும் அந்நிலப் பரப்பினைத் தாண்டிப் பிற மொழியினரும் உணரத்தக்க மாண்பையும் கொண்டது என்பதாகும். மாண்பு என்பது அதுவரை காண இயலாத செறிவும் ஆழமும் பொருந்திய ஓர் உத்தியைக் கையாள்வதில் ஒரு காப்பியம் முதன்மைப் பெற்று நிற்பது என்பதாகும்.

இரட்டைக் காப்பியம் என்ற அளவில் தமிழ் மொழிக் காப்பிய மரபான அறம், பொருள், இன்பம், வீடு ஆகிய வாழ்வியல் கோட்பாட்டை உணர்த்துவதில் இவ்விரு ஆசிரியர்களும் ஒத்த மனத்தோடு ஒருவருக்கொருவர் புரிந்து உருவாக்கிய காப்பியங்கள் என்பதாலும் இத்தகைய கோட்பாடுகளுக்கு அப்பால் காப்பியக் கட்டமைப்பில் ஒருவகை ஒருமைப்பாட்டையும் இரு ஆசிரியர்களும் உளமொன்றி மேற்கொள்வதாலும் அமையும்.

நாடகப்பாங்கு என்பது சொற்கோவைகளான உரையாடல்களுக்கப்பால் வினையாற்றல், எதிர்வினையாற்றல் என்பவைகளால் உளச்சிக்களைப் புலப்படுத்தும் அபிநயம் என்பதற்கப்பால் சொல்லோசைகளின் பிரபஞ்சத்திற்குள் மனித வாழ்வையும், அதன் பொருளையும் ஆழமான நிலையில் அனுபவமாக்குதல் என்பதாகும்.

சிலப்பதிகாரத்தையும், மணிமேகலையையும் அவற்றின் அமைவு, ஆடல், கூற்று, உணர்வு ஆகிய பாங்குகளில் கோட்டுப் போக்குகளையும் நிறச் சாயல்களையும் உணர்வு இழைத் தன்மைகளையும் சுவைக்க உதவும் தூண்டலுக்கான தேடலே இவ்வாய்வு. இதனை ஆய்வு என்பதைவிட 'உய்த்துணர்வு அணுகல்' எனலாம்.

இயல் - 2

அமைவுப் பாங்கு

பொற்றருஞ் ....

மத்தக மணியொடு வயிரங் கட்டிய

பத்திக் கேவணப் பசும்பொற் குடைச்சூற்

சித்திரச் சிலம்பின் செய்வினை எல்லாம் (சிலம்பு. 16:116-119)

இளங்கோவடிகள் தம் காப்பியத்திற்குத் தலைப்பாக அமைந்த சிலம்பின் வடிவமைப்புப் பாங்கை உணர்த்தும் வரிகள் இவை. சித்திரச் சிலம்பின் கைத்தொழில் வல்லமையைக் காட்டும் வரிகள். இவ்வரிகள் போன்றே அடிகளாரின் கவித்திற வல்லமையைக் காட்டும் சித்திரப்பாங்காகச் சிலப்பதிகாரமும் அதன் தொடர்நிலைக் காப்பியமான மணிமேகலையும் அமைந்துள்ளன எனலாம். அமைவில் சிலப்பதிகாரம் போன்றதொரு சித்திரப் பாங்கு மணிமேகலைக்கு இல்லையெனினும் தமிழ்த்திறப் பாங்கில் இக்காப்பியத்தின் அமைவுப் பாங்கிற்குத் தனிச்சிறப்பு உண்டு. இவ்விரு காப்பியங்களிலும் உள்ள அமைவியல் பாங்கின் சில நுட்பங்களைக் காண முயல்வதே இவ்வியல்.

சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை ஆகிய காப்பியங்களின் கட்டமைப்புப் பாங்கினைப் பகுப்பாய்வு செய்யும் இயலாக அமைவுப் பாங்கு என்னும் இவ்வியல் அமைவதன்று. இரு காப்பியங்களும் தமிழ்த் திறம் பொலியும் அணிகலன்களாக எங்ஙனம் கோக்கப்பட்டுள்ளன என்னும் பாங்கை உணரும் ஒரு முயற்சியாகும் இவ்வியல். இவ்விரு காப்பியங்களுள்ளும் சேரன் தம்பி இசைத்த சிலம்பு, தமிழுக்குச் சூட்டிய மணியாரமேயாகும். உரையும், பாட்டும், செய்யுளும் கொண்டு அடிகள் கோத்த மணி ஆரமாகும். மணிமேகலை,

சிலப்பதிகாரக் கதைத் தொடர்ச்சியாயினும் உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுள் பாங்கினைக் கொள்ளாது, மாவண் தமிழ்த்திறம் காட்டும் பாங்கினைக் கொண்டு அமைந்ததாகும். 'அடிகள் நீரே அருள்க' எனச் சாத்தனார் கேட்க அடிகளாரும், இளங்கோவடிகள் அருளிக் கேட்கச் சாத்தனாரும் முப்பது காதைகளில் சிலப்பதிகாரத்தையும், மணிமேகலைத் துறவையும் முறையே யாத்துத் தந்தருளினர்.

காப்பியம், நாடகக் காப்பியமாயினும், கதைக் கூற்றுக் காப்பியமாயினும், அதன் அமைவியல் என்பது நிகழ்வுகளின் தொகுப்பு ஆகும். நிகழ்வுகளின் தொகுப்பு எனப்படுவது வெறும் கோவைகளாக, ஒன்றன்பின் ஒன்றாக நிகழ்வுகளை அடுக்கிச் செல்லுதல் அன்று. வெறும் கருத்துக்கோவைக் கூற்று (steno) இலக்கியமாக வேண்டும் என்ற நியதி இல்லை. இலக்கியத்திற்கு எனப் பான்மைகள் உள்ளன.

தொல்காப்பியம் வெறும் இலக்கணத் தொகுப்பாக மட்டும் இராமல் இலக்கியப் படைப்புக்கு வழியும், வகையும், எத்தனை அளவிற்கு ஆக்கக் கூறுகளைக் கொண்டு விரிந்துசெல்ல இயலும் என்பதைக் காட்டியும் நிற்பதாகும். சொல்லதிகாரமும், பொருளதிகாரமும் வரையும், முறையும் காட்டி, சாளரத்துக் கதவுகளைத் திறந்து பார்வையைத் தொலைநோக்குக்கு இட்டுச்செல்வன. இயல், இசை, நாடகம் ஆகிய முக்கூறுகளும் ஒன்றுபட்டுத் தமிழில் எழுத்து, சொல், பொருள் ஆகியவற்றின் வரையறைகளைக் காட்டிக் கவிதை ஆக்கத்திற்கு மொழிவளம் கூட்டுவது தொல்காப்பியம். அகம், புறம் ஆகிய ஒழுக்கத்திற்கு உரிய உரிப்பொருளை மையமாக்கி, அவற்றின் முதல் மற்றும் கருப் பொருள்களை உந்து சக்திகளாக்கிக் களவியல், கற்பியல், பொருளியல் ஆகியவற்றிற்கான உள்ளுணர்வுகளை மெய்ப்பாடுகளுக்கு உரிய சாத்தியக் கூறுகளால் உணர்த்துவது தொல்காப்பியம். சிலப்பதிகாரம் தொல்காப்பிய நெறிப்படியிலான செய்யுள் ஆக்கத்திற்குச் சான்றாகக் காட்டும் வழியையும், வகையையும் பெற்ற காப்பியமாகும். காப்பியத்தின் ஒவ்வொரு

காதையிலும் காப்பிய மாந்தர்களின் மனநிலைகளை உரிய சூழல்களால் இணைத்துச் செல்லும் அடிகளாரின் திறம் சுவைத்து மகிழத்தக்கது. இச்சுவை அனுபவத்தைத் தொகுப்பாக்கித் தொல்காப்பிய நெறியிலான காப்பிய ஆக்கத்திற்குச் சிலப்பதிகாரம் எடுத்துக்காட்டாக விளங்குகிறது.

'நவில்தொறும் நூல் நயம்போல' என்னும் வள்ளுவப் பெருந்தகை வாக்கு ஒரு காப்பியச் சுவை உணர்தலின் செறிவைக் காட்டி நிற்பதாகும். 'நயம்' என்னும் சொல்லுக்குச் 'சீர்மிகு கவின் சுவை உணர்வு' என்பது பொருளாகும். 'சீரடியால் செழுஞ்சோதி வனப்பை எல்லாம் சேரக் காண உமை கவிதை செய்கிறாள்' எனப் பாரதியின் சொற்கோவைத் தொகுப்பில் 'நயம்' என்பதின் பொருளை உணரலாம்.

சீர்மிகு கவிதையுள்,

கணந்தோறும் வியப்புக்கள் புதிய தோன்றும்;
கணந்தோறும் வெவ்வேறு கனவு தோன்றும்;
கணந்தோறும் நவநவமாம் களிப்புத் தோன்றும்;
கணந்தோறும் ஒரு புதிய வண்ணங் காட்டி
கணந்தோறும் சக்தி அவள் பிறப்பாள்

(பாரதியார், பாஞ்சாலி சபதம், பாட்டு-**148**)

எனும் பாரதியின் இவ்வரிகளில் 'நூல்நயம்' கணந்தோறும் மனத்துள் ஏற்படும் புதுப்புது வியப்புக்கள், கனவுகள், வண்ணங்கள் ஆகியவற்றைத் தேடிக் கண்டு சுவைக்கும் உந்துசக்தியாகும் என்பது புலனாகும். இத்தகைய சுவைக்கு ஒரு தேடல் இன்றியமையாததாக ஆகிவிடுகிறது. தேசிகவிநாயகம் பிள்ளை கூறுவதுபோல் 'நயவுரைகளைத் தேடிக் கொழிப்பது' கவிவாணர் நெஞ்சம். அவற்றை நாடி உணர்ந்து மகிழ்வது சுவைஞர் உள்ளம்.

நயவுரைகளை நாடி உணர்வது எளிதான செயலன்று. அது வெறும் ஒரு மனப்பயிற்சியன்று. கவிவாணர்களின் நயவுரைகளை ஓதி, உட்பொருளைப் புலன், உணர்ச்சி, அறிவு, குறியீட்டமைதி, ஆன்மத்துடிப்பு ஆகியவற்றின்

நுட்பங்களால் உவந்து மகிழும் ஒரு மனநிறைவு நிலையாகும். காப்பியங்களின் சீர்நிலை என்பதோ பல்வேறு பொருள்களையும், உணர்வுகளையும் தந்து அவற்றைப் பரந்த அறிவுநுட்பத்தால் விளக்கங்கள் கொண்டு அகச்சான்றுகளால் உறுதிசெய்தலின் மகிழ்வில் மனநிறைவு அடைதலாகும். அத்தகைய பொருள்களையும், உணர்வுகளையும் உணர்ந்து, சுவைத்து உவந்த மனநிறைவு நிலை பெறுவதற்குச் சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை ஆகிய காப்பியங்களின் அகத்தள அளவிலான கதைக்கரு, அதன் வளர்ச்சிக்கான உள்ளோட்டமான நிகழ்வுத் தொகுப்புக்கள், சூழல் பின்புலங்கள், படிமப் பாங்குகள் ஆகியவற்றை அடிகளாரும், சாத்தனாரும் தேடிக் கொழித்து வைத்துள்ளனர். அவற்றை நாடிப் பெறுவதே இங்கு நோக்கமாகிறது.

காப்பியங்களின் பாவிகம் அல்லது கதைக்கரு

கதைகூறல் என்ற அடிப்படையில் ஏதோ ஒன்றைப் பின்பற்றிய வளர்ச்சி என்பது காப்பியப் படைப்பில் இன்றியமையாத தன்மையாகிறது. ஒரு மரத்தின் வளர்ச்சிபோன்று வித்து முதல் கனிந்து பயன்பெறல் வரை உயிரோட்டம் ஒன்று காப்பியத்திற்குத் தேவைப்படுகிறது.

“காப்பியங்களும் நாடகங்களும் ஏதேனும் ஒரு கருத்தை அல்லது குறிக்கோளைப் புலப்படுத்துவதற்காகப் படைக்கப்பட்டிருப்பதைக் காண்கிறோம். இக்கருத்து அல்லது குறிக்கோள் ஒரு படைப்பின் அடிக் கருத்தாக அமைந்திருக்கும். இத்தகைய அடிக்கருத்தைப் பாவிகம் எனத் தண்டியலங்காரம் கூறுகிறது. ‘Theme’ எனப்படும் திறனாய்வுச் சொல் இதனைக் குறிக்கும்” (அ.அ.மணவாளன், தமிழ் முதற் காப்பியமும் பிறமொழி முதற் காப்பியங்களும்-ஒரு பாவிக ஒப்பாய்வு-சிலப்பதிகாரம்:33).

கதைகூறலுக்கு அடிப்படையாக அமைவது கருத்தா அல்லது குறிக்கோளா என ஆயும்போது இவை இரண்டுமே காப்பியங்களால்

பெறப்படும் பயன்களாகின்றன. ஊட்டிவிடப்படும் பயன்களைவிட உணர்ந்து பெறப்படும் பயன்களே சுவையும் தெளிவும் உரமும் பெற்றவையாகும்.

அரைசியல் பிழைத்தோர்க் கறங்கூற் றாவதூஉம்
உரைசால் பத்தினிக் குயர்ந்தோ ரேத்தலும்
ஊழ்வினை யுருத்துவந் தூட்டு மென்பதூஉம்
சூழ்வினைச் சிலம்பு காரண மாகச்
சிலப்பதி கார மென்னும் பெயரால்
நாட்டுதும் யாமோர் பாட்டுடைச் செய்யுள் (சிலம்பு. பதிகம். 55-60)

பதிகத்தில் இளங்கோவடிகள் கூற்றாக அமைக்கப்பெற்ற இவ்வரிகள் கண்ணகிக் கதையின் கருவன்று. சிலப்பதிகாரத்தின் கருவும் அன்று. இக்காப்பியத்தால் பெறப்படும் வாழ்வியல் உண்மைகள், இவ்வுண்மைகளை உணர்த்துதல், இளங்கோ அடிகளின் நோக்கமாகலாம்.

நாட்டுதும் யாமோர் பாட்டுடைச் செய்யு ளென
முடிகெழு வேந்தர் மூவர்க்கு முரியது
அடிக ணீரே யருளுக (சிலம்பு. பதிகம் 60-62)

எனச் சாத்தனார் கேட்ப, மங்கலவாழ்த்தில் தொடங்கி வாழ்த்துக் காதை ஈறாக முப்பது காதைகளையும் உடனே பாடக் கேட்டதாகச் சிலப்பதிகாரப் பதிகம் கூறுகிறது. அதைப்போலவே,

இளங்கோ வேந்த னருளிக் கேட்ப
வளங்கெழு கூல வாணிகன் சாத்தன்
மாவண் டமிழ்த்திற மணிமே கலைதுற
வாறைம் பாட்டி னறியவை தன்னென் (மணி. பதிகம் 95-98)

என மணிமேகலைப் பதிகம் கூறுகிறது.

பதிகம் காப்பிய ஆசிரியரால் இயற்றப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்பது இல்லை. மேலும் பதிகம் எழுதிய பிறகு காப்பியம் எழுதத் தொடங்குதல் என்பது கலையாக்கப் படைப்புப் பாங்கைக் கட்டுப்படுத்துதல் போல்

தோன்றுகிறது. காப்பிய ஆசிரியர்களாலேயே பதிகம் எழுதப்பட்டிருப்பினும் அது காப்பிய ஆக்கத்திற்குப் பின்னரே ஆகும் என்பது பொருந்துகிறது. எங்ஙனமாயினும் பதிகத்தில் காணப்படும்,

சூழ்வினைச் சிலம்பு காரணமாகச்
சிலப்பதிகாரம் என்னும் பெயரால்

என்ற வரிகள் சற்று ஊன்றிநோக்கத்தக்கன. இங்கு, கண்ணகிக் கதையின் கருவை உணர்வதற்கான ஒரு தூண்டல் உள்ளோட்டமாக அமைந்துள்ளது என்பது அடிவரையிடப்படுகிறது. சிலம்பினில் ஒடுங்கி நிற்கும் ஒரு காப்பியத் தலைவியை அடிகளார் உணர்வது புலனாகிறது. பாயிரம் ஆசிரியரால் இயற்றப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்ற நிலை இல்லையெனினும் பாயிர வரிகளில் கவிஞன் தன் காப்பியத் தலைவியைப் புலப்படுத்த எத்தகைய அணுகுதலை மேற்கொள்ள வேண்டும் என்பதற்கு ஒரு பிடி கிடைத்திருக்கும் பாங்கினைக் காணஇயலும்.

முத்தார மார்பின் முலை முகந் திருகி
நிலைகெழு கூட னீளெரி யூட்டிய
பலர்புகழ் பத்தினி யாகு மிவள் (சிலம்பு. பதிகம் 34-36)

எனக் கண்ணகிக் கதை பலர் புகழும் தொன்மமாகி நின்ற நிலை சாத்தனார் கூற்றில் அமைவதாக உட்தொனி ஒன்று கீற்றிடுகிறது. சிலம்புக் காப்பியத் தலைப்பாகச் சாத்தனாரின் கூற்றான,

சிலம்பொடு சென்ற சேயிழை வழக்கும்
செஞ்சிலம் பெறிந்து தேவி முன்னர்
வஞ்சினம் சாற்றிய மாபெரும் பத்தினி (சிலம்பு. 25:72-74)

என்பது கண்ணகியின் பத்தினித் தொன்மப் படிமத்தை வலியுறுத்துவதாகவே அமைந்துள்ளது. மேலும்,

அரிமா னேந்திய வமளிமிசை யிருந்த
திருவீழ் மார்பிற் றென்னர் கோமான்
தயங்கிணர் கோதை தன்றுயர் பொறாஅன்
மயங்கினன் கொல்லென் மலரடி வருடி
தலைத்தா ணெடுமொழி தன்செவி கேளாள்

கலக்கங் கொள்ளாள் கடுந்துயர் பொறாஅள்

மன்னவன் செலவுவழிச் செல்க யானெனத்

தன்னுயிர் கொண்டவ னுயிர்தே டினள்போல்

பெருங்கோப் பெண்டு மொருங்குடன் மாய்ந்தனள் (சிலம்பு. 25:79-86)

எனும் வரிகள் வழக்குரை காதையில் நாடகச் செறிவாக

கணவனை யிழந்தோர்க்குக் காட்டுவது தில் (சிலம்பு 20:80)

என மாய்ந்த பத்தினியாகக் கோப்பெருந்தேவியைக் காட்டினார் அடிகள். கண்ணகியின் பத்தினி மாந்தர் பண்புரை கேட்க அவளுயிர் அங்கு இல்லை. காப்பிய அமைவியலில் வஞ்சின மாலை தனிக் காதையாகவே அமைந்துள்ளது. நெருக்கமான காட்சிக்குப் பின் விளக்கமான பகுதியாக அமைந்துள்ளது அக்காதை.

பட்டாங் கியானுமோர் பத்தினியே யாமாகில்

ஒட்டே னரசோ டொழிப்பேன் மதுரையுமென் (சிலம்பு. 21:36-37)

என்று தன் பட்டிமையைக் காட்ட அனலாகி நின்ற கண்ணகியின் புகார்ப் பதி எழுவர் கதையைக் கேட்கப் பாண்டிமாதேவியின் உயிரற்ற சடலமே இருந்தது. வஞ்சினமாலையில் புகார் நகரத்துப் பத்தினி எழுவர் போல் தான் வாழ்ந்தவள் என்று தன் வாழ்வியல் வகையைக் கண்ணகி உறுதி செய்து கொண்டதை இங்கு அடிகள் வடித்துக் காட்டுகிறார் வன்னி மரத்தையும், மடப்பள்ளியையும் வரச்செய்தல், கடற்கரையில் மணற் பாவையைக் கணவனாகக் கொண்டு நீர்ப் பெருக்கால் அழியாது காத்தல், காவிரி அடித்துச் சென்ற கணவனைக் கடல் வரை தொடர்ந்து மீட்டல், கடற்கரைச்சோலையில் கற்சிலையாய்க் கணவனுக்குக் காத்திருத்தல், மாற்றாந்தாய் மனப்பாங்கன்றித் தன் குழந்தையைப் பலியிட்டுச் சக்களத்திக் குழந்தையை மீட்டல், அயலான் முன் அழகைக் குறைத்துக் கணவன் முன் மட்டும் எழில்முகம் காட்டுதல், தாய் சிறுவீடு கட்டி விளையாடியபோது தன் தோழிக்கு அளித்த வாக்குப்படி தாயின் தோழி தன் சேயைக் கணவனாக வரித்து மணக்கோலம் பூண்டு தலைமேல் சுமத்தல் ஆகிய இவ்வேழு நிகழ்வுகளையும் பத்தினிகளின் திறம் சாற்றும் செயல்பாடுகளாகக் கொண்டவள் கண்ணகி.

சோம குண்டஞ் சூரிய குண்டந் துறைமுழ்கிக்

காம வேள் கோட்டம் தொழுதார், கணவனோடு

தாம் பின் புறுவர் ருலகத்துத் தையலார் (சிலம்பு. 9:59-61)

என்ற தேவந்தியின் உரைகளுக்குப் ‘பீடு அன்று’ என்று இருந்த கண்ணகி நிலை, புகார் நகரத்துப் பழங்கதைகளான பத்தினிப் பெண்டிர் நிலைகளையும் தன்மைகளையும் பிணைத்ததாகும். இல்லறம் பேணும் வாய்ப்பு சில ஆண்டுகளே அவளுக்குக் கிடைத்தன. கோவலன் பிரிந்து நின்றபோது அவனையே நினைந்து திரும்பவும் பெறுவேன் என்ற திறம் காத்துநிற்க அவளுக்கு உரமாக இருந்தது பத்தினிப் பெண்டிர் எழுவரின் தொன்மங்களேயாகும். அத்தொன்மங்களோடு தானும் இணைந்தவள் என்பதனைப் புகாரில் கணவனை மீளப்பெறவும், கொலைக்களப்பட்ட அவன் வாயால் நல்லுரை கேட்கவும் அவளுக்கு உறுதி தந்திருக்க வேண்டும். எனவேதான் அறுதியிட்டு ‘யானுமோர் பத்தினியேயாமாகில்’ எனப் பாண்டி மாதேவிக்கு உரைப்பதுபோல் அத்தேவியின் நிலை உணராது தனக்குள் உரைத்திருக்கிறாள். எனவே சிலப்பதிகாரத்தில் அடிகளார் தன் காப்பியத்தின் அடித்தளப் பின்புலமாய் அமைத்துக் கொண்டது கண்ணகிக் கதையை மையப்படுத்திப் பத்தினி தன் சுயதிறம் உணர்தல் என்பதாகும். இதுவே உள்ளோட்டமான கதைக்கரு. அதாவது பாவிகம். இப்பாவிகத்தை அடித்தளமாகக் கொண்டு பத்தினி வாழ்க்கை புகாரிலும், பத்தினித் திறன் மதுரையிலும், பத்தினி ஏற்றம் வஞ்சியிலும் புறத்தள நிகழ்வுகளாகப் புலப்பட்டுப் பத்தினிப் பண்புநிலையைக் காட்டி நிற்பவையாகும்.

சிலம்பை அடிப்படையாகக் கொண்ட கண்ணகிக் காதையில் புகார் நகரத்தில் ஒலிக்காமல் ஒடுங்கிக் கிடந்து காண்ட முடிவில் தலைதூக்கிய சிலம்பு மதுரைக் காண்டத்தில் மணிதெறிக்கப் பாண்டிய மன்னவன் வாயடைத்ததை அணிகலனாக மாறித் தனியிடம் பெற்று நிற்கிறது. இந்த உருவகப் படிமத்தை ஊன்றுகோலாகக் கொண்டால் பழகு கதையின் மரபில் வந்த ஒரு மா பத்தினி புகாரில் ஒலிக்காது மௌனப் பாவையாக நின்று மதுரையில் குமுறி ஒலித்து வஞ்சினம் கூறல் வரை வளர்ந்த கதையே சிலம்பின் மற்றும் சிலம்பு நாயகியின்

கதையாகும். இந்த அடித்தளம் சிலப்பதிகாரத்தின் ஒரு தன்னெறி பேணிய பண்பினைக் காட்டுவதாகும். தன்னெறி பேணிய பண்பினள், தன்னெறி பேனா மன்னனின் இறைமுறைப் பிழைத்தலை உணர்த்துதலே இக்கருவின் வளர்ச்சிப் போக்காகும்.

மேலைநாட்டு முறையில் அணுகினாலும் சிலம்பின் கருவும் அதன் உட்புதைவுகளும் (Theme and premise) தன்னெறி பேணும் மாண்பேயாகும். கதைப்பின்னலின் (plot) அடித்தளப் பெருநிகழ்வு என்பதுவும் (Inner major action) தன்னெறி பேனா மன்னவனின் இறைமுறைப் பிழைத்தலை உணர்த்தலாகும். மனையற வாழ்வில் கணவனைப் பிரிதல், மாதவியிடமிருந்து கணவன் ஊடிப்பிரிதல், கொலைப்படல், பாண்டியன் உயிர் துறத்தல், பாண்டிமாதேவி மடிதல், மதுரை மூதூர் எரிதல், கணவனுடன் வானுலகு புகுதல் ஆகியவை யாவும் புறத்தள நிகழ்வுகளேயாகும் (external actions).

மணிமேகலையும் சிலம்பின் நீட்சியாக உள்ள காரணம் மாதவி மகள் கதையைக் கொண்டமை மட்டுமன்று. காப்பியக் கரு என்ற அளவிலும் மணிமேகலை தன்னெறி உணர்வினால் தையலால் தெளிவுபெற்ற நிலைப் பாங்கைக் காட்டுவதாகும். மணிமேகலையைப் பொறுத்தவரை காப்பியம் முழுதுமே ஒருவகையில் மேற்தள நிகழ்வுகளையே கொண்டதாகும். இந்த வகையில் மணிமேகலைக் காப்பியத்தின் உள்ளோட்டமான நிகழ்வு, மாதவியின் விருப்பமும் நோக்கமும் நிறைவு பெறுதலாகும். கதைத் தொடர்ச்சிக்கப்பால் கருவமைப்புப் பாங்கில் இரு காப்பியமும் நெருக்கமும் தொடர்பும் கொண்டவையாகும். இங்கு ஊர் அலர் உரைத்த காதையில் வயந்தமாலை மாதவியோடுரைத்த வரிகள் சற்று நோக்கத்தக்கன.

“வேத்தியல், பொதுவியல் என்று இருதிறத்துக் கூத்தும் பாட்டும், தூக்கும், துணிவும் பண்-யாழ் கரணமும், பாடைப் பாடலும், தண்ணுமைக் கருவியும், தாழ் தீம் குழலும், கந்துகக் கருத்தும், மடைநூல் செய்தியும், சுந்தரச்

சுண்ணமும், தூய நீராடலும், பாயல் பள்ளியும், பருவத் தொழுக்கமும், காயக் கிரணமும், கண்ணியது உணர்தலும், கட்டுரை வகையும், கரந்துரை கணக்கும், வட்டிகைச் செய்தியும், மலர் ஆய்ந்து தொடுத்தலும், கோலமும், கோடலும், கோவையின் கோப்பும், காலக் கணிதமும், கலைகளின் துணிவும், நாடக மகளிர்க்கு நன்கனம் வகுத்த ஓவியச் செந்நூல் உரை நூற் கிடக்கையும், கற்றுத் துறைபோகிய பொற்றொடி நங்காய்' என்று வயந்தமாலை, மாதவியின் திறமெல்லாம் விளங்கக் கூறுகிறாள். கூத்து, இசை, ஓவியம் ஆகிய கலைகளுக்கப்பால் பந்தாடல், சமையல், சுண்ணமிடித்தல், தூய நீராடல், படுக்கப் பள்ளியமைத்தல், பருவப் பாங்குணர்தல் போன்ற ஆயகலைகள் அறுபத்து நான்கினையும் கற்றவள் மாதவி என்பது வயந்தமாலையின் வரிகளால் உணரத்தக்கது. அத்தகைய மாதவி தன் மகள் மணிமேகலையுடன் இந்திர விழாவில் கலந்து கொள்ளாமை குறித்து வருத்தமுறும் சித்திராபதியின் கூற்று இத்தகைய கலை உணர்வு மணிமேகலைக்கும் உண்டு என்பதை மறைமுகமாக உணர்த்துவதாகும். குலநெறி பிடித்து ஒழுகியவள் மாதவி. கோவலன் மாலை வாங்காவிடில் நாடகக் கணிகையர் கூட்டத்துள் ஒருத்தியாகவே அவள் காலமும் கழிந்திருக்கும். ஆனால் சிலப்பதிகாரக் காப்பியத்தில் "திருந்தா செய்கைத் தீத் தொழிற்படாது' தனித்தன்மை பெற்றவளாக மாதவியைக் காட்டிநிற்பதும் நெறியுணர்தல் என்னும் தேடலுக்கான தூண்டல்களாகவே அமைகிறது. 'நெறிஉணர்தல்' என்பது சிலம்பையும், மேகலையையும் பிணைக்கும் பொது தன்மையாகி, இரட்டைக் காப்பியங்களாகத் திகழ வழிசெய்கிறது. எனவே மணிமேகலையும், சிலப்பதிகாரமும் நெறி உணர்த்தல் பாங்கை அடிப்படைக் கருவாக கொண்ட இரட்டைக் காப்பியங்கள் எனக் கொள்ளலாம்.

கரு என்பது இங்குத் தமிழ்க் கவிதை மரபான கருப்பொருள்கள் அன்று. அகப்பொருள் பாடல்களில் காணப்படும் முதல், உரி, கரு ஆகியவை கதையொன்றில் குறிப்பிட்ட இடம் மற்றும் காலத்தில், குறிப்பிட்ட மனநிலையிலுள்ள கதைமாந்தரினைச் சுற்றிக் காணப்படும் சூழலைக்

குறிப்பதாகும். "கானல் வரியில் இடம் கடற்கரையேயாம். இதற்கேற்ற காலமாகும் ஏற்பாடாம். கானல் வரியும் அவ்வேற்பாட்டில் பாடிய தொன்றாகும்" *(தெ.பொ.மீ., கானல்வரி, ப. 101)* என முதற்பொருள் சுட்டப்படுகிறது.

காலமும் இடமுமாக மயங்கிய அவ்விடத்திற்கும், அவ்வவ் காலத்திற்கும் ஏற்ற மலர்களும், மரங்களும், பறவைகளும், விலங்குகளும், இசையும், பறையும், மக்களும் மக்கள் செய்தொழிலும் பலவாம். இவையே சூழலாகும். கதை வடிவெடுப்பதற்கு ஏற்ற கருவாக அமைந்து கதைக்கோர் உருவம் கொடுத்தலால் இவற்றைக் கருப்பொருள் என்பர். *(தெ.பொ.மீ., கானல்வரி, ப. 101).*

'நெய்தல் இசையை நேர்த்திறம் என்பர்' கையறு நிலையாக முற்றக் கூடியதோர் இரக்க நிலையே நெய்தல் ஒழுக்கமாம். "கதைக்கு உயிர் நிலையாக வருகின்றவர்கள் தலைவன் தலைவி ஆகியோரின் இரங்கல் நிலையே உரிப்பொருள் என்பர். நெய்தலுக்கு உரிப்பொருள் இரங்கல்" *(தெ.பொ.மீ., கானல் வரி, ப. 101).*

காப்பிய மாந்தரின் மனநிலையே இந்த அடிப்படையில் உரிப்பொருளைக் காட்டுவதாகும் எனக் கொள்ளலாம். அவ்வகையில் பத்தினித் திறம் பெறுதலே தன் நெறியுணர்தல் என்னும் மனத்திடத்தில் எழும் இரங்கல் நிலையே கண்ணகியின் நிலையாகும். எனவே இரு காப்பியங்களின் மையமான உயர்நிலையை உரிப்பொருள் நெறி உணர்தல் என்றே கொள்ளல் வேண்டும்.

காப்பியக் கதைகள் தன்னுள் நாடகப் பாங்கினைக் கொண்டிருப்பதால் ஐந்து வகையான கூறுகள், பிணைப்புகள், மனநிலைகள் ஆகியவற்றைக் கட்டமைப்பாகக் கொண்டிருக்கும் பரதமுனிவரின் நாட்டிய நன்னூல் இந்தக் கட்டமைப்பு இயற்கையோடு இணைந்து ஒரு மரத்தின் வளர்ச்சிப்பாங்கை ஒத்திருக்கும் என்று காட்டுகிறது. அக்கூறுகள் வித்து, முளை, கிளை, காய்ப்பு, கனிதல் என்பவையாகும். மனநிலைகள் தொடக்கம், முயற்சி, நம்பிக்கை,

தடைநீக்கம், பயனுறுதல் என்னும் ஐவகை இயங்கு நிலைப்புக்களாகிக் கதையைப் பின்னி நிற்கும். மேற்குறிப்பிட்ட கூறுகளும், மனநிலைகளும், தலை, இடைநிலை, கருப்பம், வெளிப்பாடு, முழுநிலை ஆகிய ஐந்து கண்ணிகளால் பிணைக்கப்படும். இதுவே ஒரு காப்பிய அமைவியல். இம்மூவகையில் உரிப்பொருள் என்பது நாடக மாந்தர்களின் ஐவகை மனநிலைக் கூறுகளான தொடக்கம், முயற்சி, நம்பிக்கை, தடைநீக்கம், பயனுறுதல் என்னும் போக்குகளில் பிணைந்து நிற்பதாகும். எனவே இவ்வியலில் கரு எனப்படுவது கருப்பொருள் அன்று. வித்தைக் குறிப்பதாகும்.

கருப்பொருள் எனத் தமிழ் அக மரபுப்படிக் கொள்வதாயின் சிலம்பு, மேகலை ஆகிய இரு காப்பியங்களுக்கும் இந்திர விழா, சூழலுள் பொருந்தி நிற்கிறது. ஆனால் காப்பியம் முழுவதையும் கொண்டு நோக்கும்போது இந்திர விழா கண்ணகியைப் பொறுத்தவரை மனநிலைப்பான்மையின் அமைவியல் வளர்ச்சியில் அவளின் நம்பிக்கை உறுதிப்படும் நிலையாகும். கதைப்போக்கின் கட்டமைப்பு வளர்ச்சியில் புதியதொரு கிளை பெறுதலைப் போன்றதாகும். எனவே காப்பிய அமைவியல் நாடகப் பாங்கினைப் பொறுத்தவரை நாடகக் கரு என்பது காப்பியத் தலைமாந்தரின் குறிக்கோளை அடித்தளமாகக் கொண்டதன்று. மாறாக அந்தக் குறிக்கோளை அடைய ஊன்றப்படும் வித்தாகும். அந்தவித்து கண்ணகியைப் பொறுத்தவரை ‘யானுமோர் பத்தினியே யாமாகில்’ என்ற குறிக்கோளைப் பெரும் அளவிற்கு மனத்துள் ஊன்றிக் கொண்ட பத்தினித்திறம் என்னும் வித்து ஆகும். காதற்கிழத்தியைவிட இல்லத் தலைவியின் அறம் பேணுதலிலேயே அந்த வித்து ஊன்றப்படுகிறது.

சிலப்பதிகாரத்தின் நோக்கங்கள் காப்பியத்தினால் பெறப்படும் வாழ்க்கையின் உண்மைகளாகும். அறம் கூற்றாதல், ஊழ்வினை உறுத்தல், உயர்ந்தோர் ஏற்றல் ஆகியவை சிலம்பின் வெளிப்படையான தலைப்படு நிகழ்ச்சிகள். ஒரு காப்பியத்தை அணுகும்போது இரு தளத்தில் அதனை உணர வேண்டியுள்ளது. ஒன்று புறத்தளம்; மற்றொன்று அகத்தளம். இவ்விரு

தளங்களுமே இணையான பலம்பெற்றுத் திகழ்தலே, காப்பியத்தின் வலுவும் ஆகும். காப்பிய நோக்கைவிடக் கண்ணகியின் அடிமன நோக்கமாகிய பத்தினித்திறம் காத்தலே சிலம்பின் அகத்தளப் பாவிகம் அல்லது அடிக்கருத்தாகும். அதுபோன்றே மாதவியின் அடிமன நோக்கமாகிய தன் மகள் தவத்திறம் பெறுதலே மணிமேகலையின் பாவிகம் அல்லது அடிக்கருத்தாகும்.

நிகழ்வுக்கோவை

இரட்டைக் காப்பியங்கள் இரண்டினுள்ளும் நிகழ்வுகள் காதைகளின் பெயராகவே அமைந்திருப்பதைக் காண இயலும். இயல் என்றோ கலம்பகம் என்றோ இல்லாது முப்பது காதைகளில் காப்பியங்கள் இரண்டும் அமைந்துள்ளன. காப்பியங்கள் அனைத்துமே நிகழ்வின் தொகுப்புக்களே. எனினும் சிலம்பிலும் மேகலையிலும் நிகழ்த்துதல் செயலபாடுகளாகத் திகழ்வதைக் காணமுடிகிறது. செயல்பாடுகளில் நிகழ்த்துதல் வடிவாக்கம் பெறுவது கூத்தின் இயல்பாகும். கூத்து என்பதே ஆடுதல் என்னும் செயல்பாட்டின் வடிவமாகும்.

திருமண வாழ்த்து, மனையறம், அரங்கேற்றம், அந்திமாலை சிறப்பு, இந்திர விழா, கடலாடல், கானல்வரி, மாதவி இரங்கல், கனாத்திறம், நாடு காணுதல், காடு காணுதல், வேட்டுவவரி, புறஞ்சேரி, பூசை காணுதல், அடைக்கலம், கொலைக்களம், ஆய்ச்சியர்குரவை, துன்பமாலை, ஊர்சூழ்வரி, வழக்குரைத்தல், வஞ்சினம், அழல்படுதல், தெய்வத்தோற்றம், குன்றக்குரவை, காட்சி, கால்கோள், நீர்ப்படை, நடுகல், வாழ்த்து ஆகிய முப்பதும் நிகழ்வுகள் மட்டுமன்று; அந்நிகழ்வுகளின் செயல்பாடுகளையும் சுட்டுகின்றன.

பாடல், படுத்தல், ஏறுதல், செய்தல், எடுத்தல், ஆடுதல், பாடுதல், இரங்கல், உரைத்தல், காண்தல், ஆடுதல், இருத்தல், காணுதல், கொடுத்தல், ஆடுதல், கேட்டல், வருதல், உரைத்தல், எடுத்தல், படுத்தல், தோன்றல், ஆடல்,

காணுதல், நாட்டல், நடுதல், படுத்தல், வாழ்த்துதல் ஆகிய நிகழ்த்துப் பாங்கையும் பெற்று நிற்பன. அத்துடன் நிகழ்வுகளோடு நிகழ்த்துதலையும் காதைகளின் தலைப்பாகக் காட்டியுள்ளமை கவனிக்கத்தக்கது. நிகழ்வும் அதனுள் உள்ள செயல்பாடும் பிணைந்துள்ளதைக் காணலாம். இப்பிணைப்பால் சிலம்பு செறிவான நாடகப்பாங்கினை உடையது என்பது தெற்றெனத் தெரியும். நிகழ்த்துதல் பாங்கு நாடக ஆட்டப்பாங்கைக் காட்டுவதாகும். நாடகக் கலைப்பாங்கு இத்தகைய ஆட்டப்பாங்குக்குள் உள்ளோட்டமான கதைக்கருவின் வளர்ச்சிக்கான நிகழ்வுகளின் தொகுப்பாகும்.

மங்கல வாழ்த்துப் பாடலுடன் புகார்க் காண்டத்தில் பத்து நிகழ்வுகள் காட்டப்படுகின்றன. இந்தப் பத்து நிகழ்வுகளும் கண்ணகியை மையமாகக் கொண்ட அவளின் குடும்பக் கதையாகும். முன்னர் வகுத்துக் கொண்ட பாவிகம் அல்லது கதைக் கருவின் பாங்கில் அக்குடும்பக் கதைக்குள் கண்ணகி பத்தினியின் வாழ்க்கையைக் கடைப்பிடித்தொழுகும் முயற்சி வெளிப்படுகிறது.

காப்பியக் கதைக்கூறலில் கண்ணகியின் அறிமுகம்,

தீதிலா வடமீனின் றிறமிவ டிறமென்றும்

மாதரார் தொழுதேத்த வயங்கிய பெருங்குணத்துக்

காதலாள் **(சிலம்பு. 1:27-29)**

என்னும் பத்தினித் தன்மைப் பண்பு நலனுடன் காட்டப்பெறுகிறது.

அங்க ணுலகி னருந்ததி யன்னாளை

மங்கல நல்லமளி யேற்றினார் **(சிலம்பு. 1:63-64)**

இவ்வரிகள் பத்தினி அன்னாள் மனைவியாதல் என்பது அருந்ததி போன்று கணவனைப் போற்றி வாழும் ஆவலைக் கடைப்பிடித்தொழுகும் வாய்ப்பாகக் கண்ணகிக்குத் திருமண நிகழ்வு நடைபெறுகிறது.

கருங்கயற் கண்ணிக் காதற் கொழுநனின்

உலவாக் கட்டுரை பல பாராட்டி

தயங்கிணர்க் கோதை தன்னோடு தருக்கி

வயங்கிணர்த் தாரோன் மகிழ்ந்து (சிலம்பு. 2:81-83)

எனும் வருணனையில் கணவன் பெருமிதம் படும்படிக் காதலின்பம் தந்தனள் கண்ணகி என்பது புலனாகிறது. இங்கே கண்ணகியின் பத்தினி அறவாழ்க்கையின் தவம் தொடங்குகிறது.

காமர் மனைவி என மட்டும் கழியாது சுற்றம் போற்றி, அறப்பரிசாரம் காத்து, விருந்தினர் பேணி, இல்பெரும் கிழமையின் காண்தகு சிறப்போடு கண்டனள். இவையும் அவளது பத்தினித் தவத்தின் வேர்ப் பிடிப்பாகின்றன. இவ்வேர்ப்பிடிப்பின் வலிமையைக் காணும் சோதனை நிகழ்வின் தொடக்கம் அவளின் வடுநீங்கு சிறப்பின் தன்மையான மனையறம் மறந்து, மாதவி தன்னொடு விடுதல் அறியா விருப்பினன் ஆயினான் கோவலன்.

எண்ணு மெழுத்து மியலைந்தும் பண்ணான்கும்

பண்ணின்ற கூத்துப் பதினொன்று-மண்ணின்மேற்

போக்கினாள் பூம்புகார் பொற்றொடி (சிலம்பு. 3, ஈற்று வெண்பா)

என்று மாதவியின் ஆடல் திறம் காட்டும் அரங்கேற்று காதை கண்ணகி வாழ்க்கையில் கற்பின் சிறப்பிற்குப் புடம்போடத் தொடங்கும் இயலாகவும் இடம்பெறுகிறது.

அடுத்த இயலான அந்திமாலை சிறப்புசெய் காதையில் சிலப்பதிகார நாயகியின் மோனத்தவம் தொடங்குகிறது. அம்செம் சீறடி அணி சிலம்பு நெகிழ்கிறது. கையறு நெஞ்சத்துக் கண்ணகி, கோவலன் இழந்த தன் மேனியழகை ஏனையோர் காணா வகையில் மறைத்து,

காதலர் பிரிந்த மாதர் நோத

ஊதுலைக் குருகி னுயிர்த்தன ளொடுங்கி (சிலம்பு. 4:58-59)

நிற்கிறாள். கண்ணகித் துயரைக் காதலரைப் பிரிந்த மாதர்களோடு இணைத்துத் துன்பத்தின் பெருக்கம் இங்குக் காட்டப்படுகிறது. இத்தகையத் துன்பப் பெருக்கத்துள் தன்னை இணைத்துக் கொள்ளும்போது பத்தினிப் பெண்டிர்

எழுவரின் பழங்கதைகள் மெள்ள மெள்ளக் கண்ணகி உள்ளத்துள் உரம் பெற்றிருக்க வேண்டும். தான் ஒழிந்த சிலம்பினுள் மாணிக்கப் பரல்கள் ஒலியிழந்து மோனத்தவம் புரிதல் போல் ஒரு வகை மோனத்தவம் கண்ணகியுள்ளும் தோன்றிய கதைப்போக்காக இதனைக் கொள்ளலாம். ஏனெனில் அத்தவப்பயன் ஈடேறுதல் கண்ணீரில் தொடங்கித் தொடர்ச்சியாகக் கண்களின் துடிப்புக்களை அடுத்த காதையான இந்திரவிழா ஊர் எடுத்த காதையில் காணமுடிகிறது.

கண்ணகி கருங்கணு மாதவி செங்கணும்
உண்ணிறை கரந்தகத் தொளித்துநீ ருகுத்தன
எண்ணுமுறை யிடத்தினும் வலத்தினுந் துடித்தன (சிலம்பு. 5:237-239)

இங்குத் துயரக் கண்ணீரோடு, உவகைக் கண்ணீரையும் இடக்கண் துடிப்போடு, வலக்கண் துடிப்பையும் பக்கம் வைத்துக் கண்ணகி, மாதவி ஆகியோரின் நிலையையும், இருவர் வாழ்வில் ஏற்படும் திருப்பங்களின் அறிகுறிகளையும் காட்டும் உத்தி கவனிக்கத்தக்கது.

மாதவியின் வலக்கண் துடிப்பே கதை நீட்சிக்கு உந்துதலாகையால் கடலாடு காதை அதன் முந்தைய காதையினைத் தொடர்ந்து முறுக்கேறத் தொடங்குகிறது. இத்தகைய முறுக்கேற்றத்திற்கான புறச்செயல் கோவலனின் ஊடலாகும். அத்தகைய ஊடலுக்கு உட்காரணம் கோவலனின் தன்னலப் போக்கு, தனக்கு ஒருவனுக்கன்றி மற்றவர்களுக்கு மாதவியின் ஆடலும் கோலமும் அழகும் சுவை உணர்வுச் சொந்தமாகலாகாது என்ற ஒருவகை ஆண் ஆதிக்க உணர்வாகும். இந்த ஆதிக்க உணர்வு ஊடல் கோவலனுக்கு அடிக்கடி இருந்திருக்க வேண்டும். இதனை உணர்ந்து பழகிய மாதவி, ஆடலுக்கு அழகு செய்வதை மறைத்துத் தன்னையே அழகு செய்து கோவலன் ஊடலைத் தவிர்த்துக் கூடலாக்க முயல்கிறாள்.

ஆடலும் கோலமு மணியுங் கடைக்கொள
ஊடற் கோலமொ டிருந்தொ னுவப்ப (சிலம்பு 6:75-76)

. . . . மாண்புற வணிந்து

கூடலு மூடலுங் கோவலக் களித்து

பாடமை சேக்கைப் பள்ளியு ளிருந்தோள் (சிலம்பு. 6:108-110)

அடி முதல் முடி வரை தன்னை அணிசெய்து நிற்கிறாள். மாதவி தன்னை முழுமையாக அணிகலனுடன் அழகு செய்து வந்தது ஏதோ ஒரு வகைச் செயற்கைப் புலப்பாடாகக் கோவலனுக்கு அடிமனத் தோன்றலாகி இருக்கின்றது. செயற்கை அழகு என்னை? என்று கேள்விக் குறியோடு கண்ணகியின் இயற்கை அழகு கொதிநீர் முத்துக் குமிழியாகத் தோன்றத் தொடங்குகிறது. நறுமலர்க் கோதையாகிய கண்ணகி பிறிதுஅணி அணியப் பெற்றதை எவன் கொல்? எனவும், திருமுலைத் தடத்திடை தொய்யல் அன்றியும் ஒரு காழ் முத்தமொடு உற்றதை எவன் கொல்? எனவும் இயற்கை அழகுள் செயற்கை அழகை ஏன் சேர்த்தார்கள் என முன்னர்க் கண்ணகியின் அழகைப் பாராட்டியது நினைவின் கூராகிறது. இத்தகைய நினைவு கூரலின் உந்துதலே கங்கையையும், காவிரியையும் ஒப்பிடும்போது மங்கை மாதர்பெரும் கற்பும், இணைந்து முப்புரிச் சிக்கலின் வெளிப்பாடாகக் கானல்வரி அமைகிறது.

கோவலனைப் பொறுத்தவரை அவன் அடிமனத்துள் காதலும், கற்பும் ஊன்றி நின்றன என உளங்கொண்டு அவன் கானல் வரிகளைக் காணும்போது, சுவைஞர் தமக்கு என்று ஓர் உள்ளுறையோடு கவிதையுள் ஒன்றும் சுவையின்பம் காப்பியத்திற்கு வலிவு ஊட்டுகிறது. இந்த வலிமை மேலும் சுவை உரம் பெறுவது, கானல் வரியான் பாடத் தான் ஒன்றின் மேல் மனம் வைத்து மாயப் பொய் பல கூட்டும் மாயத்தாள் பாடினாள் (சிலம்பு. 7:50-51) என்ற வரிகளில் காணலாம். கோவலனைப் பொறுத்தவரை அவன் கண்ணகியை நினைத்துப் பாடியதாகக் கருதவில்லை. தன் மனத்துள் மாயம் ஒன்றும் இன்றிப் பாடியதாகவே கருதுகிறான். இயற்கை எழிலைப் பாராட்டிப் பாடியபோது காதலில் இணைந்த கானல்வரிப் பாட்டில், தான் ஒன்றின்மேல் மனம் வைத்துப் பாடிய ஊடலைக் காட்டிய மாதவியின் எதிர்வினை கோவலனின் மனத்தைத் தாக்குகிறது.

மனையறம் படுத்த காதையில்,

தயங்கிணர்க் கோதை தன்னொடு தருக்கி

வயங்கிணர்த் தாரோன் மகிழ்ந்துசெல் வழிநாள் **(சிலம்பு. 2:82-83)**

கண்ணகியோடு இருந்த அடிமன நினைவு கோவலனைக் கானல்வரியில் மாதவியின் கவவுக்கையிலிருந்து நெகிழ்ந்தவனாக்குகிறது.

இயற்கை எழிலைப் பாடிக்களித்த கோவலனுக்குச் செயற்கை அணிகலன்களோடு தன் அழகை மேம்படுத்திக் காட்டும் மாதவியின் செய்கை மாயத்தின் நீட்சியாகி, மனத்துள் ஆழப்பதிந்த பதிப்பு ஆகிறது. மாதவியின் பிடியிலிருந்து கோவலன் தன்னை நெகிழ்வித்துக் கொள்வது காப்பியத்தை அதன் தலைவியாகிய கண்ணகியைச் சுற்றிச்சுழல வகைசெய்கிறது. இத்தகைய வகை உரம்பெறுமாறு அமைந்துள்ள காதை வேனில் காதையாகிறது. கோவலனின் மனம் நெகிழாப் பிடிப்பு இங்கு அழுத்தத்துடன் வெளிப்படுகிறது. மாதவி தன் முன் ஆடிய எட்டு வரிக்கூத்துக்களும் நினைவில் தோன்ற, ஆடல் மகளே ஆதலின் மாய நடிப்பு மாதவிக்குப் பொருந்துவதே என வயந்தமாலை மூலம் மாதவி அனுப்பிய கடிதத்தை ஏற்க மறுக்கிறான்.

கோவலன் வருந்துவதைத் தீக்கனாக் கண்டு அதனை எள்ளி நகையுள் புதைத்துக் கொண்ட கண்ணகியின் மனநிலை பின்புலத்திலாகும் கோவலனின் மீள்வருகை, முன்னரே மதுரைக்காண்ட நிகழ்வு கண்ணகியின் கனாவாகிறது. கனவு தீயதாயினும் அது தீமையின் அறிகுறி என நம்பும் இயல்பு கண்ணகியிடம் இல்லை. இந்த இயல்பே, அவளது தோழியாகிய தேவந்தி கூறிய சோம குண்டம், சூரியகுண்டம் துறை மூழ்குதலும், காமர் கோட்டம் தொழுதலும் பீடன்று என்று கண்ணகியைச் சிந்திக்கவும், கூறவும் வைக்கிறது. இங்குதான் அடிகளார் பூடகமாகக் காட்டும் உத்தியைக் கையாள்கிறார் எனலாம். அதைவிடக் கண்ணகியின் நகைக்குள்,

...........தீக்குற்றம்

உற்றுனொ டுற்ற வறுவனோ டியானுற்ற

நற்றிறங் கேட்கி னகையாகும் **(சிலம்பு. 9:53-54)**

என்பதில் வானுலகடைதல் வாழ்க்கையில் நடக்க இயலாத ஒன்று நடக்கப் போவதாகத் தோன்றல் என்ற ஏளனம் கலந்துள்ளது. இத்தகைய ஏளனம் கலந்த குரல் ஒன்றை,

பேதுறவு மொழிந்தனண் மூதறி வாட்டியென
றரும்பெறற் கணவன் பெருபுறத் தொடுங்கி (சிலம்பு. 12:51-52)

ஒருமா மணியா யலகிற் கோங்கிய
திருமா மணயெனத் தெய்வமுற்று (சிலம்பு. 12:49-50)

என்று சாலினி உரைத்தற்கு எதிர்வினையாக்கிக் கொண்டதை வேட்டுவ வரியிலும் காணலாம்.

கோவலன் வந்து,

.....................யாவும்
சலம்புணர் கொள்கைச் சலதியோ டாடிக்
குலந்தரு வான்பொருட் குன்றந் தொலைந்த
இலம்பாடு நாணுத் தருமெனக்கு (சிலம்பு. 9:69-71)

என்று கூற,

நலங்கேழ் முறுவலின் னகைமுகம் காட்டிச்
சிலம்புள கொண்ம (சிலம்பு. 9:72-73)

என்று ஒழிந்த சிலம்பை எடுத்தளிக்கிறாள். கண்ணகியின் நகைமுக முறுவலில் சிலம்பு இணைகிறது.

..............................நீடி
வினை கடைக் கூட்டவியங் கொண்டாள் (சிலம்பு. 9:77-78)

என்ற வரிப்படி சிலம்பை முதலாகக் கொள்ளும் முடிவுக்குக் கோவலன் வருகிறான். சிலம்பொடு ஊழ்வினை ஆடலின் தொடக்கம் குறிக்கப்படுவது இங்குதான். புகார் காண்டப் பத்துக் காதைகளின் செயல்பாடுகள், அவற்றின் புற நிகழ்வுகள், கதைக்கரு வளர்ச்சிக்கான உள்நிகழ்வுக் கண்ணிகள் இங்கு ஒரு பருந்துப் பார்வையாகக் காட்டப்பட்டுள்ளன.

மணிமேகலையில் இத்தகைய ஓர் பார்வையைக் காண்போம். மணிமேகலையின் புறக்களப் பெரும்நிகழ்வு என்பது துறவு மேற்கொள்ளலாகும். ஆனால் இத்துறவை மேற்கொள்ளல் மணிமேகலை தன்னை ஒடுக்கிக்கொள்ள அவளுக்கு அமைந்த சூழல்களே கதைத் தொகுப்பாகும். சூழல்கள் என்பதைவிட அவள் கடந்து வந்த வாழ்க்கையில் தொடர்புகொண்ட மாந்தர்களும், அவர்களின் வாழ்க்கை நிகழ்வுகளும் மணிமேகலை உற்றுஉணர்ந்து பெறும் நெறியைக் காட்டுவனவாக அமைந்தவையாகும்.

கண்ணகிக் காப்பியம் புகாரில் குடும்பக் கதையையும், மதுரையில் நகரக் கதையையும் தொன்மமாக்கி, வஞ்சியில் வழிபடு தெய்வமாதலையும் காட்டுகிறது. இத்தகைய காண்டப்பகுதிகள் மணிமேகலையில் இல்லை. மேலும் சிலப்பதிகாரத்தின் அமைவுப் பாங்கில் செயல்பாடுகள், புறநிகழ்வுகள், அக நிகழ்வுகள், உள்ளோட்டமான நுட்பமிகுந்த கதை வளர்ச்சித்திறன் ஆகியவற்றை அணுகிப்பெற்றதுபோல் மணிமேகலையில் பெறுதலுக்கு இடமில்லை.

சிலப்பதிகாரக் காதைத் தலைப்புக்கள் பூடகமானவை. மங்கலவாழ்த்து திருமண நிகழ்வில் நிகழ்த்தப்படுவதாகும். அதுபோன்றே கோவலன் காதற் வாழ்க்கையிலும் இல்லற வாழ்விலும் கண்ணகி காதற் கிழத்தியாவது மனையறம் படுத்தல் நிகழ்வில் காட்டுவதாகும். தலைப்புக்குள் செயல் என்பது பிணைந்தாலும் சிலம்பில் தலைப்பின் அகம், புறம் ஆகிய நிகழ்வுகளைக் கதைக்குள் சென்று உணர வேண்டியுள்ளது.

செயல்பாடுகள் இணைந்த காதைத் தலைப்புக்களை மேகலையும் கொண்டிருக்கிறது. எனினும் காதைக்குள் தலைப்புக்களை முழுமையாகப் பிணைத்துச் சென்றால் மணிமேகலைக் காதை அதிக விளக்கங்களின்றி எளிதில் புரிந்துவிடும். மேலும் கண்ணகிக் காப்பியக் காதைகளில் சிலவற்றில்

காணப்படும் பொதுநிலைப் பண்புகள் பற்றிய குறிப்பு மணிமேகலையில் அரிதாகவே காணப்படுகிறது. சான்றாக மனையறம்படுத்த காதை இல்லக் கிழத்திகளின் அறம் பேணுதலைக் காட்டுவதாகும். அரங்கேற்று காதை மாதவியின் அரங்கேற்றம் மட்டுமன்றி, அரங்கேற்ற அமைதி குறித்தும் செய்திகள் தருவதாகும். அந்த நிலையில் மணிமேகலையில் வாழ்வின் தத்துவப் பான்மைகள், சமயப் பின்னணியில் ஓர் அருளுரைப் பாங்கில் வெளிப்படுகின்றன. ஐம்புலனாலும் தேடிப்பெறுதல் எனும் நிகழ்வு குறைவாக உள்ளது. மணிமேகலைய்யின் நோக்கமான பாவிகமே புலனடக்கமும் பற்று அறுத்தலுமேயாகும்.

காதைத் தலைப்புக்களைக் கோத்து நோக்கினால் மணிமேகலையின் துறவு பற்றிய கதை புலனாகிவிடும். சிலப்பதிகாரத்தில் காதைகளின் தலைப்புக் கோவை கண்ணகிக் கதையை மட்டும் முதன்மையாகக் கொண்டதன்று.

மணிமேகலையில் விழாவறைதல் முதல் பாவை நோற்றல் வரை மணிமேகலை அறிந்தும், உணர்ந்தும், பெற்றும், அளித்தும், வாழ்ந்தும் காட்டும் நெறிக்கு உரம்செய்கின்ற கிளைக்கதைகளின் கோவைகளாகும். விழாவறைதல், அலர் உரைத்தல், மலர்வனம் அடைதல், பளிக்கறை புகுதல், தெய்வம் தோன்றுதல், கோட்டம் உரைத்தல், துயில் உணர்த்துதல், துயர்உறுதல், பிறப்பு தெளிதல், மந்திரம் பெறல், பாத்திரம் பெறல், அடிகளைத் தொழல், ஆபுத்திரன் திறம் அறிதல், பாத்திர மரபு கூறப்படல், பிச்சை புகுதல், பிச்சை பெறுதல், உருவம் மறைத்தல், சிறை செல்லல், அறச்சாலை ஆக்குதல், விஞ்சயன் வாளினில் அரசிளங்குமரன் மறைதல், சிறைப்படுதல், விடுதல், ஆபுத்திரன் உயிர்த்து வடிவமாக்கல், கண்ணகியைக் காணல், சமயக்கணக்கர் தம் திறம் கேட்டல், கச்சி புகுந்து தவத்திறம் பூணுதல், பவத்திறம் அறுக எனப் பாவை நோற்றல் எனக் காப்பிய நிகழ்வுகளைப் பதிகம் கூறும் பாங்கில் காப்பியத் தலைப்புக்களால் பிணைத்து, மாதவி விழைந்தவாறு பொருந்தா வாழ்வை விட்டு அருந்தவத்தினள் ஆதல் என்பது மணிமேகலைத் துறவு ஆகும். இவற்றுள்

காணப்படும் பல்வேறு கிளைக்கதைகளும் மணிமேகலையினைத் தவநெறிக்கு இட்டுச்செல்லும் தூண்டடல்களும், துணை செய்பவையாகும்.

கண்ணகி வாழ்விலும் மாதவி வாழ்விலும் திருப்பத்திற்குக் காரணமாக இருந்தது இந்திர விழாவேயாகும். அவ்விந்திர விழாவே தன்குலப்பெண்டிர் போலப் பொருந்தா வாழ்க்கைக்கு மகள் மணிமேகலையை ஈடுபடச் செய்யாத மாதவியின் மனஉறுதிக்குத் தூண்டலாக அமைகிறது. ஊரார் அலர் உரை காதை இந்திர விழாவின் எதிர்வினை நிகழ்வேயாகும். உவவனம் செல்லல் காதை ஓர் வகையில் நாடகப்பாங்கினை உள்ளீடாகக் கொண்டதாகும். நாடக ஆக்க உத்தியுள் பின்னர் நிகழும் நிகழ்வின் போக்கை முன்னர் நிழல் சாயையுள் உணர்த்துதல் என்பது ஒன்றாகும். நாடகத்தினைச் சுவைத்து உணர்வதற்கு இவ்வுத்தி பெரிதும் உந்துதலாகும். சிலம்பில் கண்ணகி கனாத்திறம் உரைப்பதையும் இவ்வுத்தியுள் பொருத்தலாம். மதுரைக்காண்ட நிகழ்வுகள் அனைத்தும் முன் நிழற் சாயல் போன்று அமைந்த உத்திகள் ஆகும்.

மணிமேகலையைப் பொறுத்தவரை சாத்தனாரின் காப்பியக் கதைப் போக்குப் பான்மையைச் சுட்டி நிற்கும் உத்தியாக இந்த உத்தி அமைந்துள்ளது. மணிமேகலையைப் பொறுத்தவரை தாயாகிய மாதவி தன்னுள் குறித்துக் கொண்டபடி அருந்தவ நெறிப்படுதல் ஒரு வாழ்க்கைப் பயணமாகும். பல்வேறு காட்சிகளையும் அதன் பின்னர் உள்ள வாழ்க்கை நிலைகளையும், உண்மைகளையும் உணர்தல் என்பதே மணிமேகலையின் பயணப்பாங்கு ஆகும்.

மணிமேகலைப் பாவையை, 'ஆடவர் கண்டால் அகறலும் உண்டோ' என்னும் அழகு வாய்ந்த பெண் என்றும், அவளும் தன்னைப்போல்,

ஒருதனி யஞ்சே னோரா நெஞ்சமொ

டாரா மத்திடை யலர்கொய் வென்றனை **(மணி. 9:31-33)**

மாருகவேகன் எனும் வித்யாதரன் விழைந்தான்; புணர்ந்தான்; விட்டு நீங்கினான் எனும் நிலை அடையக்கூடாது என்று துணை சென்றவள் சுதமதி. எனவே, அவள் உய்யா வனம், சம்பாதி வனம், கவர வனம் ஆகியவை தெய்வ வலிமிக்க

வனங்களாகும். எனவே, அவற்றை விடுத்து ஒழியா நோன்பினன் புத்த பகவானின் தாமரைப் பீடிகையுள்ள உவவனம் செல்லுதல் நன்று எனக் கருதுகிறாள்.

புத்தபீடிகை முன் வினைப்பயனின் தன்மை பற்றிய புத்தமதக் கருத்துக் கோட்பாட்டைக் காட்டுவதாகும். மனத்தோடு பொருந்தா வினைப்பயன்கள் எந்தவொரு வினையையும் பயனையும் தருவனவல்ல. முன்வினைப் பயன்களைப் பற்றிக் கூறும் முற்பிறப்புக் கதைகள் மேகலையில் பல உள்ளன.

உண்ணா நோன்பியாகிய சமண முனிவரை நோக்கி மது உண்ண ஒருவன் கள்ளுண்ண வேண்டுபவன் பின் செல்லுதல், பேதமையுடன், திருநீறும், சந்தனமும் பூசி, அழுது, விழுந்து, அரற்றி, கூவித் தொழுது, எழுந்து சுற்றிச் சுழன்று, ஓடி ஒதுங்கித் தன் நிழலுடன் பேசும் பித்தன் பின்னால் பலர் செல்லுதல், தன் மகன் அங்கதனைச் சிறைமீட்கக் காமனாட்டத்தைப் பேடி ஒருவன் கூத்தாட அதனைக் கண்டு சிலர் நிற்றல், கண்கவர் ஓவியங்களைக் கண்டு வியப்புற்று இமைகொட்டாது பலர் நோக்கி நிற்றல், செல்வ மகளிர் சேர்தல், சிறுவர் விளையாடல், மழலை இளஞ்சொல் வாயிலிருந்து வடிந்த நீர் மார்பில் அணிந்த ஐம்படைத் தாலியை மறைத்தல், யானை மீதேறி முருகனுக்கு விழாக்கோலம் நாட்டி ஆரவாரித்தல் ஆகிய பல உலகியல் காட்சிகளைக் கடந்து மணிமேகலை சுதமதியுடன் உவவனம் செல்கிறாள். இந்த உலகியல் காட்சிகளைக் கடப்பது என்பதைச் சாத்தனார் காட்டுதல், மணிமேகலை அவற்றைத் தவிர்த்துப் புத்தபீடிகையை நோக்கிச் செல்லும் உட்குறிப்பைக் காட்டுவதாகும்.

சுதமதியும் மணிமேகலையும் வீதிகளைக் கடந்து உவவனம் நோக்கிச் செல்லும்போது பல்வகைக் காட்சிகளைக் கண்டு கொண்டிருந்தவர்களின் கண்கள் மணிமேகலைபால் திரும்பின. மணிமேகலையை வந்து சுற்றி,

'அணியமைத் தோற்றத்தாளை அருந்தவப்படுத்திய தாயோ கொடியவள்; தகவு இலள்' என மாதவியைச் சாடலாயினர்.

.... அரும்பெறன் மாமணி
ஓங்குதிரைப் பெருங்கடல் வீழ்த்தோர் போன்று (மணி. 2:72-73)

வயந்தமாலை போலவே வருந்தினர்.

உவவனம் புகுந்த காதையில் மாதவி மணிமேகலையை அருந்தவப் படுத்தியதற்கு ஊரார் வருந்திய நிலைமையைக் காட்டுவது மட்டுமன்று. சோழ மன்னன் குலக் கொழுந்தாகிய உதயகுமரன், மணிமேகலை ஆகிய இருவருக்கும் உள்ள ஈர்ப்புக்களை உணர்த்தும் காதையுமாகும். நாடகப்பாங்கு செறிந்த அகமனத்து உணர்வுகளைக் காட்டும் காதை மணிமேகலையில் இதுவே எனலாம். மதயானையை அடக்கிய பெரும் திறனைக் கொண்ட சோழன் மகன் மதவேள் பிடிப்பினுள் அடங்கியவனாகி, உதயகுமரன் மணிமேகலையின் வனப்பை ஓவியப்பாங்கில் கண்ட நிகழ்வு இக்காதையிலேயே ஆகும். தேரொலி இசைத்தலைக் கொண்ட தன்னை விரும்பும் உள்ளத்தான் வருகை மணிமேகலைக்கு மகிழ்ச்சி தந்திருக்க வேண்டும். ஆனால் தந்தை கோவலற்குற்ற கொடுந்துயரும், கண்ணகித் துயரும் கோக்கும் மாலைகள் நனையக் கண்ணீர் உகுத்தவளாதலின், தாயாகிய மாதவி கூறிய பொருந்தா வாழ்க்கையை உதறி அருந்தவப்படுதல் எனும் நெறி உளம் பதிய அகப் போராட்டம் இங்குதான் உற்றிருக்க வேண்டும். சுதமதி பளிக்கறைக்குள் புகுத்தி அவளை உதயகுமரன் பார்வையிலிருந்து மறைக்க முயன்றாலும், பொருமுக எழினி நீக்கித் தன்னை மன்னர் மகன் கண்ணிற்படுமாறு வைத்துக் கொள்கிறாள் மணிமேகலை.

உதயகுமரனோ ஓவியமோ என்று எண்ணி வியந்து பின்னர் அம்கண்ணியாகிய மணிமேகலை என்று உணர்கிறான். உள்ளே புகப் பனிக்கறையின் வாயில் அறியாது தடவும்போது பனிக்கறையின் பக்கமெல்லாம் மேகலையின் எழிலுருவம் விளங்குதல்போல் தோன்றுகிறது. ஊடுருவி உள்ளுள்ள பொருளைக் காட்டும் பளிங்குச் சுவர்கள் இருவரையும் பிரித்து

நிற்கின்றன. உதயகுமரன் திரும்பிய திசையெல்லாம் தானும் திரும்பிப் பொருமுக எழினிகளை விலக்கி அவனைப் பார்க்கிறாள் மேகலை. இருவரும் தமக்குள் பேசிக் கொள்கிறார்கள். இது கனவிற்கும் நினைவிற்கும் உள்ள இடைவெளியில் பேசிக்கொள்வதைப்போல் அமைகிறது. இத்தகைய இறுக்கமான நாடகக் காட்சியைப் பாசமகாகவியின் சொப்பன வாசவதத்தையில் காணலாம்.

நாட்டின் நலன்கருதிக் கணவனைப் பிரிந்த வாசவதத்தை அவன் இரண்டாம் மனைவியாகிய பத்மாவதிக்குத் தாதியாகிறாள். தலைவிக்குப் பணிவிடை புரியச் செல்லும்போது பூங்காவில் கற்கட்டிலில் படுத்துறங்கும் தன் கணவனான உதயணனைக் காண்கிறாள். அப்போது அவன் கனவில் வாசவதத்தை தோன்ற, கனவுள் தோன்றும் மனைவியோடு அவன் உரையாடுகிறான். கனவிற்கும் நினைவிற்கும் இடையே உள்ள மெல்லிய வெளித்திரைக்கு முன்னின்று வாசவத்தை பதில் அளிக்கிறாள். உதயணன் கனவில் தோன்றும் வாசவதத்தையுடன் பேச, தூலமாக அவன்முன் நிற்கும் வாசவதத்தை மறுமொழி கூறுகிறாள்.

மணிமேகலை உதயகுமரன் ஆகியோர் ஒருவரையொருவர் காணுதல் என்பது அத்தகைய மெல்லிய இடைவெளியாகத் திகழும் பளிங்குக்கு இருமருங்கும் இருவரும் இருந்த நிலையில் ஆகும். நுட்பமான நாடகச் சுவை இழையோடும் உத்தி இது. உதயகுமரனும் மணிமேகலையும் ஒருவரையொருவர் உள்ளத்தால் விரும்புகின்றனர் என்பது இக்காதையின் உள் நிகழ்வாகும்.

கற்புத் தானில ணற்றவ வுணர்விலள்
வருணக் காப்பிலள்; பொருள்விலை யாட்டியென்
றிகழ்ந்தன னாகி, நயந்தோ னென்னாது
புதுவோன் பின்றைப் போனதென் னெஞ்சம் (மணி. 5:86-89)

என்று மணிமேகலையே உதயகுமரன் பின்சென்ற தன் உள்ள உணர்வைக் காட்டுகிறாள். எனினும் தன் தாய் மாதவி தன்னை மலர்கொய்ய அனுப்புமுன்,

தூநீர் மாலை தூத்தகை இழந்தது
நிகர் மலர் நீயே கொணர்வாய் (மணி. 3:14-15)

தன் துயரக்கண்ணீரால் நனைந்த மாலைக்குப் பதில் மாலை கட்டப் புதுமலர் நாடிவந்த நடப்பு நினைவு ஓடை அவளை உரசியிருக்க வேண்டும்.

இதுவோ வன்னாய் காத் தியற்கை
யிதுவே யாயிற் கெடுகதன் றிறமென (மணி. 5:90-91)

எனத் தன்னைத் தன் அக உணர்ச்சிகளிலிருந்து மீட்டு அமைதி கொள்கிறாள். துயரக் கண்ணீரால் நனைந்த மாலை தூய்மை இழக்குமெனில், காமப் பெருநீரால் நனைக்கும் உடல் தவத்திறம் பெற வலுவற்றதாகிவிடும். எனவே அருந்தவப்படுத்த மணிமேகலை தன் மனத்தை உறுதிசெய்து கொள்ளும் இடம் இதுவாகும்.

மணிமேகலை வாழ்க்கையில் இனி மணிமேகலா தெய்வம் தோன்றுகிறாள். மணிமேகலை கோவலனின் குலதெய்வப் பெயராகும். பிறப்புண்டேல் இறப்பும் உண்டு. ஊழ்வினை இறப்பையும், தான் செய்த வினை வேறொரு பிறப்பையும் தரவல்லன. இறந்த பின் வேறு பிறப்படையும் ஒருவனை மீண்டும் உயிர்பெறச் செய்தல் இயலாது என வாழ்க்கை நிலையாமை எனும் உண்மையை மணிமேகலா தெய்வம் சுதமதி, மணிமேகலை ஆகிய இருவருக்கும் ஊட்டுகிறது. இடுகாட்டைத் தாண்டிய மதிற்சுவருக்கு அப்பால் தேவதச்சனால் நிருணயிக்கப்பட்ட தேவர்கள் கூடிய இடமான சக்கரவாளக் கோட்டத்தின் பழங்கதை வரலாற்றையும் மணிமேகலா தெய்வம் கூறுகிறது.

மணிமேகலா தெய்வம் தோன்றி மணிமேகலையை மணிபல்லவத் தீவிற்கு எடுத்துச்சென்று முற்பிறப்பு உணர்த்தி, தவநெறி என்னும் மனநிலை உருவாக்கமே இக்காப்பிய அமைவின் உள்நிகழ்வு. மணிமேகலை வாழ்க்கையில் இனி நிகழ்வதெல்லாம் தவத்திறம் பெறத் தகுதியுள்ளவளாக அவளைப் பக்குவப்படுத்தலேயாகும். இதன் பின்னர் அவள் வாழ்க்கையில் நிகழ்வதெல்லாம் மந்திரங்கற்றல், அமுதசுரபிப் பாத்திரம் பெறல், பசிப்பிணி

தீர்த்தல், சிறைச்சாலையை அறச்சாலையாக்குதல், சமயக்கணக்கர் திறம் கேட்டல், தவத்திறம் பூணுதல் ஆகிய நிகழ்வுகளே. ஆபுத்திரன், ஆதிரை ஆகியோரின் காதைகள் அவளின் தவநெறி வாழ்க்கைத் தேடலில் பிணைந்த பிறப்புணர் நியதிகளின் சான்றுக் கதைகளாகும். இத்தேடலில் தடையென்பது உதயகுமரன் மீதான காமப்பிடிப்பே. அப்பிடியிலிருந்து வெளியேறக் காய சண்டிகையின் கணவன் காஞ்சனன் வாளாலெறிந்து குமரனை வீழ்த்துதலும் செறிவான புறநிலைக் கதை நிகழ்வுகளே.

உள்ளோட்டமான இதன் நிகழ்வு என்பது இருநிலைப்படும். பளிங்கு மண்டபத்துள் உதயகுமரன் தன்னைக் காணுமாறு பொருமுக எழினியை விலக்கியும், பழித்தனன் ஆகியும் அவன் பின்னே என் நெஞ்சம் சென்றது எனக் காமத்து இயல்பில் சிக்கியும் நின்ற மணிமேகலை உதயகுமரனின் நேருக்கு நேர் நின்று இளமை நிலையாமை பற்றிக் கூறும் மனத்திறம் வளர்ந்த தன்மையைக் காட்டுவதாகும். இதைவிட மேற்தளப் புலன் உணர்வுக்கு அப்பாற்பட்டு இலைமறை காய் போல் ஓடும் கதையோட்டம் மணிமேகலையில் காணப்படுகிறது. மகளைச் சுதமதியுடன் உவவனம் செல்ல அனுப்பிய மாதவிக்கு உள்ளத்துள் உள்ள அச்சம், உதயகுமரனுக்கு மணிமேகலை பால் நாட்டம் உண்டு எனச் சித்திராபதியிடம் கூறியதாக வயந்தமாலைவழிப் பெற்ற செய்தியாகும். இவ்வச்சத்தின் பெருக்கம் தன் மகளைத் தான் விரும்பும் அருந்தவப்படுத்தல் நோக்கிற்குத் தடையாகிவிடுமோ என்பது மாதவியின் அகமன உணர்வு ஆகும். உதயகுமரன் மடிந்ததால் அவன் மூலம் உள்ள தடை நீங்கியது என்பதற்கப்பால், பற்று அற்ற நிலையின் மணிமேகலை மன்னர் செல்வன் முன்னர் மொழிதல் என்ற மனநிலையாகும். அது பூடகமாக இங்கே நிறைவுறுகிறது. அலர் உரை காதையில் மகளைப் பிரிந்த மாதவி,

> ....பெருவளஞ் சுரப்ப
> வசித்தொழி லுதவி வளந்தந் ததுவெனப்
> பசிப்பிணி தீர்த்த பாவையை (மணி. 28:233-238)

என்றபடி அறவண அடிகளுடனும் சுதமதியுடனும் கச்சி மாநகர் புகுந்து காண்கிறாள். எனவே ஊரார் அலர் உரைக்க தன் மகள் மணிமேகலையைப்

புகாரில் உவவனம் செல்ல அனுப்பிக் கச்சியில் அறச்சாலை நிறுவி நிற்கும் தவக்கொழுந்தாகக் காணும்வரை மாதவியின் உள்நோக்கமாகிய, ‘பொருந்தா வாழ்க்கையில் புகாமல் அருந்தவப்படுத்துதல்’ நிறைவேறுதலே மணிமேகலையின் துறவு என்னும் சாத்தனாரின் காப்பியத்து உள் நிகழ்வாகும்.

படிமப்பாங்கு

காப்பியத்துள் சொல்லாட்சியென்பது ஒரு வகையிலான மந்திர ஆற்றல் படைத்தது. சொற்கள் செவிப்புலனோடு தொடர்புடையவை. மொழிகள் எழுத்து வடிவம் பெற்று அவ்வடிவில் கவிதைகளும், காப்பியங்களும், இசைப் பாடல்களும், பிற இலக்கிய வகைகளும் தோன்றினாலும் கட்புலன்வழிச் செவிப்புலனுக்குள் நுழையும் திறன் அதற்குண்டு. காரணம் சொற்களில் இசை கலந்து நிற்கும். இசையுணர்வைக் கண்களும் பருக இயலும். சான்றாக இசைப் பாடல்களுக்கான சுரங்களின் குறிப்புக்கள் வரிவடிவில் அடையாளப்படுத்தப் பட்டாலும் அவை அவற்றின் ஓசை நயத்தோடு மனத்தில் பதிபவையாகும். இந்த ஓசை நயத்தோடு சொற்களுக்கு மனத்துள் சித்திரங்களைத் தோற்றுவிக்கும் வல்லமை உண்டு. இத்தகைய சித்திரப்பாங்கைத் தோற்றுவிக்கும் ஆற்றலே கதைகேட்டல் என்று வினையாற்றலை மானுடர் உள்ளத்துள் தோற்றுவித்துள்ளன. கேட்டல் எனும் செயல் செவிப் புலனுக்குரியதாக இருக்கலாம். ஆனால் கருத்துத் தொகுப்பாக அக்கேட்டல் அமையும்போது உணர்வார்ந்த தளங்களையும் பின்பற்றிச் செல்கிறது. உணர்வார்ந்த தளமே மனிதமனம்; கற்பனைக்கேணி; இந்தத் தளத்தில் சித்திரத் தொடர்களாக நிகழ்த்துதல் கோவைகள் பலரின் வாழ்க்கை அனுபவங்களை ஒரு சிலரின் அனுபவங்களாகத் தோன்ற வைக்கின்றன. இந்தச் சித்திரத் தொடர்கள் தொகுக்கும்போது கதைகளாக மலர்ந்து விரிகின்றன. வாழ்க்கை அனுபவங்களை அவரவர் அனுபவங்களோடு மீண்டும் மீண்டும் மீட்டெடுக்கும் தன்மைகளைப் பெறும்போது தொன்மம் உருவாகிறது. தொன்மம் என்பதே அனுபவத் தொகுப்புக்களின் படிமப்பாங்கு ஆகும். இலக்கியப் புலப்பாடுகளில் படிமம் என்பது சொல்லாட்சியின் அகநீர்த்

தாரையாக ஓடும் ஐம்புல உணர்வுச் சித்திரமாகும். தெள்ளுதமிழ்க் கவிதை எனும் சொல்லாட்சிக்குள் கள்ளையும், தீயையும், காற்றையும் வெளியையும் இணைந்த படிமமாக்கி வெறி, வீச்சு, வேகம், பரப்பு ஆகிய ஐம்புல வீச்சும் புதைந்து நிற்கச் செய்கிறான் பாரதி. படிமம் என்பது சிந்தனையோட்டங்களின் தொகுப்புநிலை உணர்வு ஆகும். தொன்மமே இத்தகைய படிமப்பாங்கைக் கொண்டது ஆகும். தொன்மம் என்னும் சொல்லோடு இணைந்து கதை, மரபு, பழமை, வரலாறு, கூற்று, இயற்கை அல்லது சமூகம் சார்ந்த உண்மை நிகழ்வுகள், நம்பிக்கைகள், கற்பனைகள் ஆகியவையாகும் (ஆக்ஸ்போர்டு அகராதி, 2005). ஒவ்வொரு தொன்மமும் செழுமையும் செறிவும் கொண்ட எளிமையான பழங்கதைகளைக் கொண்டது. இந்தப் பழங்கதைகள் பொதுத்தன்மை கொண்ட மானுட ஆற்றலுக்கு அப்பாற்பட்ட திறன்களையும், வலிமைகளையும் முதன்மையாகக் கொண்டிருக்கும். மேலும், பேரண்டப் பெருவெளியையும், கடவுளர்களையும் தலைமை மாந்தர்களாகக் கொண்டிருக்கும் (Reider Christiansen -Myth A Symposim:64).

தொன்மங்களில் செம்மை, எளிமை என இரு சார்புடையவை உள்ளனவாகக் கொள்ளலாம். செம்மைத் தொன்மங்கள் தலவரலாறு புராணம், இதிகாசம் போன்ற நிலைகளாகவும், எளிமைத் தொன்மங்கள் கிராமத்துத் தேவதைகளின் கதைப் பாடல்களாகவும் நிலவுவன. எளிமைத் தொன்மங்களில் அழுத்தம்பெறும் நிகழ்வுகளும், அதைச் சுற்றிப் புனையப்பட்ட கதைகளும் நேரடிச் சான்றுகளைக் கொண்டவையாக நிலைப்பவை.

மலைவேங்கை நறுநிழலின் வள்ளிபோல்வீர் மனநடுங்க
முலையிழந்து வந்துநின்றீர் யாவிரோவென முனியாதே
மனமதுரையோ டரசுகேடுற வல்வினைவந் துருத்தகாலைக்
கணவனையங் கிழந்துபோந்த கடுவினையேன் யானென்றாள்

(சிலம்பு. **24:3-6**)

என்றாள். குன்றக்குரவருக்கும் கண்ணகிக்கும் நடந்த நேரடி உரையாடல் நிகழ்வாக இருந்தது போல நம்பும்படி தோன்றும் வரிகள் இவை. இவ்வரிகள்,

என்றலு மிறைஞ்சியஞ்சி யிணைவளைக்கை யெதிர்கைகூப்பி
நின்ற வெல்லையுள் வானவரு நெடுமாரி மலர்பொழிந்து
குன்றவருங் கண்டு நிற்பக் கொழுநனொடு கொண்டு போயினர்

(சிலம்பு. 24:7-9)

ஆகிய வரிகளோடு இணைந்து ஒருமுலை இழத்தல், அரசொடு மதுரை மாநகரை எரித்தல், கணவரொடு விண்ணுலகம் போதல் ஆகியவை ஒரு பழங்கதைப் பான்மையுடன் தொன்மமாவதற்கு ஏற்ற கதை நிகழ்ச்சிகளாகின்றன. நடப்பு வாழ்க்கையில் நிகழ இயலாத அழுத்தம் பெற்ற நிகழ்வுகளாகின்றன. இந்த அழுத்தம் கண்ணகி கதை இறுதி மட்டுமன்றித் தொன்மமாகித் தெய்வமாக்கப்படுதலையும் இங்குக் காணலாம். ஒருமுலை இழந்த நங்கைப் பெருமலைத் தேவு ஆகித் துஞ்சாது வளம் சுரக்கும் அருளுடை தெய்வமாகிறாள். எளிமைத் தொன்மம் எங்ஙனம் கதையுடன் இணைந்து நிற்கிறது என்பதற்கு அடிகள் தந்த எடுத்துக்காட்டாகும் இது.

தொன்மம் காப்பியங்களாகும்போது அதற்கு ஊற்றாக அமைவன செவிவழி மரபுக் கதைகளாகும். பெரும்பான்மையாகத் தொன்மங்களும் காப்பியங்களும் அவற்றின் கட்டமைப்புகளுக்கான ஊகம் பெறுவது செவிவழி மரபு என்னும் ஊற்றுக்களிலிருந்து பெறப்பட்டவையாகும். (Myth and Symposium, . 64). இந்தச் செவிவழித் தொன்மங்கள் காப்பியங்களாகும்போது நாட்டுப்புறக் கதைப் பாட்டமைப்பிலிருந்து ஒரு செவ்வியல் பாங்கினைப் பெறுகின்றன. செவ்வியல் பாங்கு என்பது கலையாக்கத்தைப் பொறுத்தவரை இறுகிய ஓர் இலக்கு மரபு அன்று. அது ஒரு பண்பட்ட நிலை. எளிமையான, தன்னிச்சையான, சரளமான நாட்டுப்புறப் புலப்பாடுகளில் தொக்கி நிற்கும் உயரிய பண்புக் கூறுகளின் பண்பட்ட நிலையாகும். காப்பிய ஆக்கம் என்பது ஒரு மொழியின் இலக்கணத்தைப் பாதுகாக்கும் சுவர் அன்று. இலக்கணங்களே காப்பியத்தின் பண்பட்ட கூறுகளைச் சுவர்களாக்கி மொழியின் பாதுகாப்புக் கவசமாகின்றன. எளிமையான நாட்டுப்புற ஆடல், பாடல் ஆகிய வடிவங்களை அவற்றின் இயல்பு மாறாத வகையிலும் அவற்றில் இழைந்துள்ள பண்பட்ட

புலப்பாடுகளைச் சிதறாமல் வலிமையுறச் செய்தவகையிலும் காப்பியமாக்கி இளங்கோ அடிகள் சிலப்பதிகாரம் எனும் பெயரால் தந்துள்ளார்.

சாக்கையன் ஆடிய கொட்டிசேதம் முதல் அம்மானை, கந்துகம், ஊசல் போன்ற வரிப்பாட்டு ஆட்டங்கள் வரை காவியத்தின் ஒட்டுமொத்தமான தொனிக்கு இடையூறு இன்றிச் சிலப்பதிகாரம் இசைந்து விளங்குகிறது. பாட்டுடைச் செய்யுள் பாங்கில் மட்டுமன்றிப் படிமப் பின்புலமான தோற்ற வடிவங்களிலும், பாத்திர மாண்பு நிலைச்சிறப்புத் தளத்திலும் எளிமை, செம்மை ஆகிய இரு நிலைகளின் பண்பட்ட ஒருமை நிலையைச் சிலம்பில் காணலாம்.

வாயிற் காவலன் முன் கையில் சிலம்பொடு தோன்றிய கண்ணகியின் உருவத்தில் கொற்றவை, காளி ஆகிய தெய்வத் தொன்மச் செயல்பாடுகளைக் காணலாம். காவலனின் பார்வை, நாட்டுப்புறப்பாங்கான எளிய தொன்மப் படிமமாகும். பழிவாங்கும் பெண்தெய்வக் கோலங்கள் அவன் முன் தோன்றுகின்றன. சினந்து கொற்றவை போல் நின்ற கண்ணகியின் படிமம் பாண்டியனின் நெஞ்சில் கொடூரத் தன்மையுடன் படியாது பேரிழப்பில் துயருற்ற பெண் படிமமாகவே படிகிறது. 'நீர்வார் கண் அவன் நெஞ்சைத் தொடுகிறது. யாரையோ? மடக்கொடியோய்? எனப் பரிவுடன் கொடி போன்ற மென்மை யுடையவளிடமே கேட்கிறான். ஒரே சூழலில் எளிமை, செம்மை ஆகிய இருவேறு நிலைகளான படிமங்களை இங்குக் காணமுடிகிறது. உள்ளத்துள் எழும் பார்வைப் பாங்கு செம்மைநிலைப் பான்மையினது என்று தெரிகிறது. ஏனெனில் காவலனால் அறிவிக்கப்பட்ட தொன்மப் படிமங்கள் பாண்டியனுள்ளும் தோன்றியிருக்க வேண்டும். ஆனால் அவனின் இறையாண்மைத் திறம் கண்ணகியின் உள்ளக் குமுறல்களைத் தாண்டி அவளிடம் சோக இழைபோட்டத்தைக் கண்டுகொண்டுள்ளது. அத்திறம் கண்ணகியிடம் பரிவாகக் காட்டப்பெறுகிறது. தான் செய்த தவற்றை அறியாத நிலையே கண்ணகி அரைமணிச் சிலம்பு உடைத்து, மணி காண்பது வரை

அவனிடம் தென்படுகிறது. அரிசுடாட்டிலின் கவித்துவப்படி பாண்டியன் நெடுங்செழியன் தன்னை அறியாது துயரப்பழியைச் சுமந்த துன்பியல் நாயகனாகவே காணப்படுகிறான். சீர்மிகு அரசு என்ற நிலையிலிருந்து வீழ்கிறான். ஆனால்,

வல்வினை வளைத்த கோலை மன்னவன்
செல்லுயிர் நிமிர்த்துச் செங்கோ லாக்கியது (சிலம்பு. 25:98-99)

எனச் சேரன் செங்குட்டுவனே பாராட்டும் அளவிற்கு மாண்பில் உயர்ந்த மன்னனாகவே நிலைபெறுகிறான். மதிப்பு தாழ்ந்தாலும் (fall of status) மாண்பில் உயர்வது (rise of stature) உயர்ந்த துன்ப இயல் நாடகத் தலைவனின் தன்மையாகும். மதுரைக் காண்டம் 'அரசியல் பிழைத்தோர்க்கு அறங்கூற்றாவது' எனும் காப்பிய நோக்கத்தின் அடிப்படையில் பாண்டியனின் இறையான்மை பீடுஇழத்தலும், உயிர் துறந்து அச்செங்கோலின் வளைந்த கோடு நிமிர்த்தலுமாகும். இவ்விரு நிகழ்வும் பாண்டியன் நெடுஞ்செழியனைச் சுற்றிச் சுழலும் நிகழ்வுப் படிமங்களாகும்.

மணிமேகலைக் காப்பியத்தைப் பொறுத்தவரை சிலப்பதிகாரம் போன்று கண்ணகி, கோவலன், மாதவி, நெடுஞ்செழியன், செங்குட்டுவன் போன்ற தலைமைப் பாத்திரங்கள் குறைவு. காப்பியம் முழுவதும் தோன்றாமல் தோன்றி நிற்கும் பாத்திரங்கள் சுதமதியும் மாதவியும் அறவண அடிகளுமே ஆவர். மாதவியைப் பொறுத்தவரை காதலன் உற்ற கடுந்துயர் கேட்டு போதல் செய்யாது புகமுரை இழந்து நாணுந் துறந்த பாவையின் படிமமாகவே தன்னைத்தானே கருதுகிறாள். தன் மகள் மணிமேகலையைப் பொறுத்தவரை துறவுபூண்ட புத்தப் பிக்குணியாகவே காண்கிறாள். மணிமேகலை என்னும் காப்பியத் தலைவியைப் பொறுத்தவரை, இடையில் அணிந்துகொள்ளும் மேகலையாகிய அணிகலன், சிலப்பதிகாரத்தில் சிலம்பு என்ற அணிகலன் பெற்ற குறியீட்டுப்பான்மையைப் பெறவில்லை.

தந்தையும் தாயும் கொண்ட துயரங்களை நினைத்து உருகிய கண்ணீர், போற்றுவதற்காகத் தொடுக்கும் மாலையை நனைத்துத் தூய்மை இழக்கச் செய்ததால் புதுமலர்க் கொய்தல் என்பதுவே மணிமேகலையின் உருவக நிலையாகும். பற்றில் நனைந்து மாசுபடும் வாழ்க்கையைத் துறந்து மாசுபடா மலர் மாலையாகத் தன் மகள் திகழ்தல் வேண்டும் என்னும் மாதவியின் விருப்பம் காப்பியத் தலைவியை இப்படிமமாக்குகிறது.

பளிக்கரை மண்டபம் உண்டு .... ஆங்கு இடின் (மணி. 3:64)

அரும்பவிழ் செய்யு மலர்ந்தன வாடா;
கரும்பின் முசா தொல்யாண்டு கழியினும் (மணி. 3:66-69)

என உவ வனத்துள் உள்ள பளிங்கு மண்டபத்தைப் பற்றிச் சுதமதி கூறும் வரிகள் மணிமேகலையும் அம்மண்டபத்துள் உள்ள புத்தபீடத்தின் அழியாத மலராக வேண்டும் என்னும் மாதவியின் உள்ளத்து விருப்பப் படிமமேயாகும்.

மணிமேகலையில் சாத்தனாரின் இயற்கை வருணனைக் காட்சிகள் கதை நிகழ்வின் ஓவியத் தொகுப்பாக விளங்கி நிற்கின்றன. கதிரவன் விரட்டிய ஞாலத்து இருள் எல்லாம் புகுந்து மருள் ஏற்படுத்தும் வண்ணம் அடர்ந்த மரங்கள் செழித்த சோலைலயில் தும்பிகள் குழலிசைக்கின்றன. வண்டுகள் யாழிசைக்கின்றன. சோலை அரங்கமாகிறது. மயில்கள் ஆடுகின்றன. குரங்குகள் கண்டு மகிழ்கின்றன. நடுவில் பளிங்குநீர்த் தெளித்த பொய்கை. பொய்கையில் பல மலர்களிடையே தனித்து நிற்கும் தாமரை. அதன்மேல் அரசு வீற்றிருக்கும் அன்னம். அதன் முன்னர் சேவல் முழவுகொட்ட, கருங்குயில் பண்ணிசைக்க, ஒரு மயில் ஆடுகிறது. இவை யாவையும் இருள்சோலையில் நடைபெறும் இந்திரவிழாக் காட்சிகள். பூடகமாக, அரசன் முன் ஆடும் மயிலைப் போன்று இலங்க வேண்டியவள் மணிமேகலை என்பதைச் சுட்டுகின்றன.

தொடர்வது தேரோடும் வீதியில் வந்ததால் தூசிபடிந்த மணிமேகலையின் முகம் தாழைத் தாதுப்பொடி படிந்த தாமரை போலாகிறது.

அவள் கண்கள் நீலமலர், சிவந்த கை வண்டை விலக்குவது போல எழுந்து தாழ்கின்றன. சுதமதி தன் தோழி மேகலையை மலர்களுடன் ஒப்பிட்டு நோக்குதல் இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கது. மயக்குறு சூழலினைத் தொடர்வது உதயகுமரன் தேரொலி. சுதமதி புத்தபீடிகை உள்ள பளிக்கறைக்குள் மணிமேகலையைப் புகுத்தித் தாளிடுகிறாள். இந்நிகழ்வுகள் யாவுமே மணிமேகலை புத்தபீடத்துள் இடப்பெறும் வாடா மலரெனத் திகழக்கூடியவள் என்பதைச் சுட்டும் ஒரு முன்னோட்ட நிகழ்வு. ஓவியத்திறம் தொகுத்த நிகழ்வுகளின் படிமப் புலப்பாடாக இந்நிகழ்வு விளங்குகிறது.

மணிபல்லவம் செல்லல், பழம்பிறப்பு உணர்தல், மந்திரங்கற்றல், அமுதசுரபி பெறல், ஆதிரை பிச்சை இடல், காயசண்டிகை பசிப்பிணி தீர்த்தல், அறச்சாலை அமைத்தல், தவத்திறம் காணல், பாவை நோற்றல் ஆகியவை சித்திரத் தொகுப்பான புறநிகழ்வுகளே, படிமங்களல்ல.

காப்பியக் கட்டமைப்பு

இளங்கோ அடிகளும் சாத்தனாரும் தங்கள் காப்பியங்கள் வாயிலாக எடுத்துக்காட்டவரும் தலையாய கருத்துக்களை மிகத் தெளிவுபடக் கொண்டுள்ளனர். இத்தகையதொரு தெளிவு அவர்கள் காப்பியக் கட்டமைப்பினைக் கலைநுட்பத்துடன் அமைத்துச்செல்லும் பான்மை திறம்பட அமைய வகைசெய்துள்ளது.

சிலப்பதிகாரத்தைப் பொறுத்தவரை புகார், மதுரை, வஞ்சி என மூன்று காண்டங்களைக் கொண்டுள்ளது. மணிமேகலையில் இத்தகைய காண்டங்களைக் கொண்ட அமைப்புக்கள் இல்லை. அரசியல் பிழைத்தோர்க்கு அறங்கூற்றாதல், உரைசால் பத்தினியை உயர்ந்தோர் ஏத்தல் என்ற நியதியையும், மாண்பினையும் கூறும் நிகழ்வுகள் மணிமேகலையில் இல்லை. ஆனால், ஊழ்வினை உருத்துவந்து ஊட்டும் என்பதில் அடிகளாரும் சாத்தனாரும் ஒரு வலுவான இணைப்பைத் தத்தம் காப்பியங்களில் கொண்டுள்ளனர். சாத்தனார்

எந்த நிகழ்ச்சியும் பண்டை வினையின் பயனாக விளைவதென்னும் கொள்கை உடையவராதலின் அக்கொள்கையை இந்நூலில் பல வகையிலும் பயன்படுத்தியிருக்கிறார் (உ.வே.சா., மணிமேகலை, ப. xxvii).

சிலப்பதிகாரத்தில் ஊழ்வினை உருத்து வந்து ஊட்டுவது இருவர் வாழ்விலாகும். ஒருவர் கோவலன்; மற்றவர் பாண்டியன். கோவலனிடம் ஊழின் விளையாட்டை முரண்நகைப் பொலிவான ஒரு கட்டமைப்புடன் அடிகளார் காட்டுகிறார்.

நிலந்தரு திருவி னிழல்வாய் நேமி
கடம்பூண் டுருட்டுங் கௌரியர் பெரும் சீர்க்
கோலின் செம்மையும் குடையின் றண்மையும்
வேலின் கொற்றமும் விளங்கிய கொள்கை (சிலம்பு. 15:1-4)

என்ற மதுரை மன்னனின் இறையாண்மைச் சிறப்பைக் கவுந்தியடிகளிடம் கோவலன் கூறுகிறான். அந்த இறையாண்மை தன்னால் முதன்முறை பிழைத்திடும் நிகழ்வு நடக்கவிருக்கிறது என்பது எள்ளல் கலந்த நகைப்புக்கு இடம்தருவதாகும். இத்தகைய எள்ளல் கலந்த நகையைப் பாடலின் கூற்று மேலும் அடிவரையிட்டுக் காட்டுகிறது. செல்லாச் செல்வன், இல்லோர் செம்மல், கருணைமறவன் எனக் கருணையும் வீரமும் கொண்ட பண்பு, நிலைத்த செல்வம், வறியவர்க்கு வாரி வழங்கும் உள்ளம் ஆகியவற்றைக் கொண்ட கோவலன் கண்ணகியுடன் மதுரை போந்தது உம்மைப் பயன் என மாடலன் மொழிகிறான். முற்பிறப்பு வினை ஓர் குறுமகன் தன்னால் காவல் வேந்தன் கடிநகர் தன்னில் நாறைங் கூந்தல் நடுங்கு துயர் எய்த, தன் ஆடை பறிககப்பட்டு எருமை மீது ஏறிச்செல்லும் நிகழ்வாகப் போகிறது என்ற கோவலனின் உள்ளுணர்வு கனாவழி வெளிப்படுகிறது. இந்த முன்குறிப்பு நிகழ்வுகள் மதுரைக் காண்ட நிகழ்வுகளின் கட்டமைவிற்கு ஊழின் வலிமை அடித்தளமாவதை உணர்த்துவதாகின்றன. கனாத்திறக் கட்டமைப்பில் ஊழைப் பிணைக்கும் இளங்கோ அடிகளின் உத்தித்திறன் பாராட்டிச் சுவைக்கத்தக்கது.

புகாரில் கண்ணகி கண்ட கனவும், மதுரையில் கோவலன் கண்ட கனவும் ஒன்றொடு ஒன்று பொருந்தி நிற்பவை. புகாரில் கனவுகண்ட கண்ணகி இவை நடைபெறுதற்கில்லை என நகைக்கிறாள். மதுரையில் கோவலன் தன் கனவு பலிதமாகும் என ஐயங்கொள்கிறான். பாண்டிமாதேவியின் கனவோ உடனடி நிகழ்வாகப் பலிதமாகிறது. கனவு வருமாறு:

செங்கோலும் வெண்குடையும்
செறிநிலத்து மறிந்து வீழ்தரும்
நங்கோன்றன் கொற்றவாயில்
மணிநடுங்க நடுங்கு முள்ளம்
இரவுவில்லிடும்; பகன்மீன்விழும்
இருநான்கு திசையு மதிர்ந்திடும் (சிலம்பு. 20:8-13)

துன்பம் வருவது உண்டு என அச்சமுற்ற அரசாமாதேவி, அரியணையில் அமர்ந்த கணவனிடம் கனவை உரைக்கிறாள். அதற்குப் பாண்டிய மன்னன் நெடுஞ்செழியன் எத்தகைய எதிர்வினை ஆற்றினான் என்பது புலப்படும் முன் கண்ணகி கையிற் சிலம்பொடு கடையகத்துத் தோன்றுகிறாள். மூவர் கனாக்களின் தொடர்நிலைப் போக்கில் சிலம்பு ஒலி இசைக்காமல் வெடித்துச் சிதறும் ஓர் கட்டமைப்புக் கோவையை அடிகளார் அமைத்துள்ளார். வினைவிளை காலமாதலின் பாண்டியன் தேரானாகிக் கோவலனைக் கொல்லுமாறு கட்டளையிட்டான் என்று சாத்தனார் கூற,

வினை விளைவு காலமென்றீர் யாது
அவர் வினை விளைவு

எனச் செங்குட்டுவன் கேட்க, மதுராபதித் தெய்வம் கண்ணகியின் முற்பிறப்பின் வரலாற்றைக் கூறிக் கோவலன் கொலையுண்டபோது, பண்டைய வினையின் பயனென்று அறிவுறுத்தியதைக் கேட்டவாறு கூறினதாக விடையளிக்கிறார். முன்வினைப் பயன் தொடரும் என்பது அடிகளாரும் சாத்தனாரும் ஏற்றுக்கொண்ட சமயப்பார்வையாகும்.

மணிமேகலையின் கட்டமைப்பில் முற்பிறப்பு உணர்தல் ஒரு நிகழ்வுக் கோவையாகும். துணைக்கதை மாந்தர்களின் முற்பிறப்புக்களும்

இக்கோவைக்குள் ஒடுங்கும். இக்கோவைகளின் நோக்கம் பிறவித்துயரையும், அதை நீக்கும் பெற்றியையும் மணிமேகலைக்கு உணர்த்துதலாகும். அறவண அடிகளிடம் தவத்திறம் கேட்டுப் பாவை நோன்பு நோற்கத் தன்னைப் பதனம் செய்து கொள்ளலாகும்.

மணிமேகலையில் கொலை சார்ந்த பெருநிகழ்வு என்பது காயசண்டிகையின் கணவனால் உதயகுமரன் மடிதலாகும். காயசண்டிகை உருவத்திலுள்ள மணிமேகலைபால் கணவனாகிய காஞ்சனன் காதலனாகிய உதயகுமரன் இருவரின் காமப்பற்று அறுபடும் நிகழ்வாகவே அதனைக் கதைக்கரு வளர்ச்சியின் பாங்கில் ஏற்கவேண்டும். மணிமேகலைக் காப்பியத்தின் முக்கோண நிகழ்வின் கூர்மையான கட்டமாக உதயகுமரன் வாளாலெறிந்து-பட்ட கதையைக் கொள்ளலாம்.

இன்றுநின் கையினேந்திய பாத்திரம்
ஒன்றே ஆயினும் முண்போர் பலரால்
ஆனைத் தீநோ யரும்பசி களைய
வான வாழ்க்கைய ரருளினர் கொல்லெனப்
பழமைக் கட்டுரை பல பாராட்டவும் **(மணி. 20:33-37)**

என்ற வரிகளில் இடம்பெறும் பழமைக் கட்டுரை என்பது காதற் மொழியாகும்.

வீழை உள்ளமொடு அவன்பால் நீங்க அதனை விரும்பாத உள்ளமொடு காஞ்சனனை விட்டு நீங்கி, தன்னை விழையும் உள்ளத்தானாகிய உதயகுமரனிடம் செல்கிறாள். தன் உடல்பால் பற்றுகொண்ட காதலனிடம் யாக்கை நிலையாமை பற்றி எடுத்துரைக்கிறாள். ஆனால், காயசண்டிகை உருவில் பற்றற்ற நிலையில் மணிமேகலை நிற்பது பற்றுமிக்க இருவரின் உள்ளத்தில் மோதல்களாகின்றன. விஞ்சயன் தன் மனைவி மாற்றானுடன் காதற் கலவி கொண்டாளாகக் காணமுயல்கிறான். இருவரும் நேரிட உதயகுமரன் வாளாலெறிந்துபடும் முடிவு புறச்செயலாகிறது. மணிமேகலையின் துறவு என்ற கதைக்கருவின் அடித்தளத்தில் காயசண்டிகை உருவம் தன் காதல் பற்றற்ற தன்மையை உதயகுமரனுக்கு உணர்த்தி அவன் பிடியிலிருந்து விடுபடுதலாகும்.

புதுவோன் பின்னர்ப் போன மணிமேகலையின் நெஞ்சத்தையும், காமத்து இயற்கை அவள் தன்னுள் கெடும் திறம்பெற்ற நிலையையும் பொருளாகக் காட்டி நிற்பது உதயகுமரன் இறப்பு. மாதவியின் உள்ளக் கிடக்கையாகிய பொருந்தா வாழ்க்கையில் கண்ணகி மகள் புகமாட்டாள் எனப்படுவது தூல அளவில் நிறைவு பெறும் கட்டம் இதுவாகும்.

'மதிமிக்கோர் எள்ளல் செய்யினும், மன்னவர் முனியினும் பற்றுவேன் அவளை எனக் காமப்பசியோடு' பலரின் வயிற்றுப்பசி தீர்க்கும் அறச்சாலையை நெருங்கியவன் அரசிளங்குமரன். காமப்பசியைத் தேர்ந்து வந்த அரசிளங் குமரனைக் காயசண்டிகை யாரெனத் தேராது தெளிந்த விஞ்சயனின் பொறாமைப் பசி மாய்க்கிறது. மணிமேகலையைப் பொறுத்தவரை முற்பிறப்பில் கணவனாக இருந்த உதயகுமரனின் பற்றுத்தொடர் முடிவு பெறுகிறது. கொற்றவன் மாவண்கிள்ளி மணிமேகலையைச் சிறைப்படுத்துதல், அரசமாதேவிக்குப் புத்தன் அருளிய நன்னெறி கூறுதல் போன்றவை கதைக்கருவின் புறத்தள நிகழ்வுகள்.

வஞ்சிமாநகர் சென்று ஒரு பெரும் பத்தினிக் கடவுளாக விளங்கும் தன் தாயாகிய கண்ணகியிடம் அறிவுரையும், அருளுரையும் பெற்றது மாதவி மொழிந்தபடி கதிர் இள வனமுலைத் திருகிக் காவலன் பேரூர் கணை எரி ஊட்டிய மாபெரும் பத்தினி மகள் என்பதை உறுதிப்படுத்துவதாகும். இங்குக் கண்ணகி தன் முற்பிறப்பில் சங்கமன் மனைவியாகிக் கணவனைக் கொலை செய்தவர் மீது சீற்றம் கொண்டு செழுநகர் சிதைத்ததைக் கூறுகிறாள். மேலும் மதுரையை எரித்த வினைப்பயனை மாற்ற விண்ணுலகிலிருந்து மீண்டும் மண்ணுலகில் வந்து புத்ததேவன் அருள்வழியைப் பின்பற்றப்போவதாகவும் கூறுகிறாள். பற்றற்றான் பற்றினைப் பற்றுதலே பற்று விடுவதற்குரிய நெறி எனவும், பற்றின் வருவது முன்னது பின்னது அற்றோர் உறுவது என்றும், மாதவி வாக்கில் வந்த அறவண அடிகள் அருளாசியோடு இணைத்து உரையின் எதிரொலியாகக் கண்ணகி மணிமேகலைக்கருளிய கூற்று அமைந்துள்ளது.

வஞ்சி மாநகரில் மணிமேகலை கண்ணகி வாயிலாகச் சமயக் கணக்கரிடம்,

அவ்வவர் சமயத் தறிபொருள் கேட்டு

மெய்வகை யின்மை நினக்கே விளங்கிய

பின்னர் பெரியோன் பிடகநெறி **(மணி. 26:64-66)**

பெறுமாறு கூறுகிறாள். பின்னர் நிகழும் நிகழ்ச்சிகளை அறிகிறாள். தாயாகிய பத்தினிக்கடவுள் எடுத்துரைப்பதன்வழித் தவமுனிவன் வடிவம் கொண்டு மணிமேகலை சமயநெறிகள் உணரச்செல்லல் காப்பியக் கட்டமைப்புக்கு வரும்பொருள் முன்னுரைக்கும் உத்தியாகிறது. அத்துடன் அருந்தவநெறியைப் பத்தினித்தெய்வம் கண்ணகி வாயிலாக மகளுக்கு உரைப்பதன் வழி மணிமேகலை சக்கரவாளக்கோட்டத்துப் புத்தபீடிகை மீது தூவப்படும் வாடா மலராகிறாள் என்னும் உட்கருத்து புலனாகிறது.

முக்கோணக் கோல அமைவு

காப்பிய அமைப்பில் இளங்கோ அடிகளின் முக்கோணக் கோல அமைவு கலை நுட்பத்துடன் கூடியது. சுவைத்து மகிழத்தக்கது. கண்ணகி, கோவலன், மாதவி ஆகியோரின் முப்புரிச் சிக்கல் ஆடம்பரத்தைச் சுற்றிநிற்கும் பாங்கு முன்னர்க் குறிக்கப்பட்டுள்ளது. கடவுள் வாழ்த்துப் பாடலில் சந்திரன், ஞாயிறு, மாமழை என்னும் வரிசைக்கிரமப்படி அமைந்துள்ளது. பாண்டிய மன்னனோ,

வினைவிளை கால மாதலின் யாவதும்

சினையலர் வேம்பன் றேரா னாகி **(சிலம்பு. 16:148-149)**

கன்றிய கள்வன் கைய தரகிற்

கொன்ற சிலம்பு கொணர்க **(சிலம்பு. 16:152-153)**

எனக் கண்ணகிக் காதையின் பெருநிகழ்வான கோவலன் கொலைக்குக் காரணமாகித் தன்னுயிர் கொடுத்து வளைத்த கோலை நிமிர்த்தும் அகநிகழ்வுக்கு வித்தூன்றுகிறான். பாண்டியன் புறத்தள அளவில்

இறையாண்மை பிழைத்தது. காப்பியப்போக்கில் கண்ணகியின் பத்தினித்திறம் உணர்த்தும் அகத்தள நிகழ்வாகிறது.

சேர மன்னன் சூளுரைத்து ஆரிய அரசராகிய கனகவிசயரை வென்று புறமுதுகோடிய அவர்கள் தலைமீது கண்ணகிக்கான நடுகல் சுமக்க வைத்தான். ஆனால் புறத்தளத்ததான இச்செயலை,

கொல்லாக் கோலத் துயிருய்ந் தோரை
வெல்போர் கோ்டல் வெற்ற மன்றென (சிலம்பு. 28:92-93)

எனச் சோழனும்,

தவப்பெருங் கோலங் கொண்போர் தம்மேல்
கொதியழற் சீற்றங் கொண்டோன் கொற்றம் (சிலம்பு.28:105-106)

எனப் பாண்டியனும் பெருமை தரத்தக்கதாகக் கொள்ளவில்லை என்பதை உணர்கிறான் சேரன். சினம்கொண்ட செங்குட்டுவன் நெஞ்சினைக் குறையாக் கேள்வி மாடல மறையோன்.

பெண்மையின் சிறப்பினைக் காட்ட முதலில் தண்மையையும், கொடுமையைப் பொசுக்கும் பாங்கினைக் கோடிட்டுப் பின்னர் வெம்மையையும், கருணையைச் சுட்டும் பான்மையைக் காட்டும் வரந்தரும் அருளினை முடிவிலும் கொண்ட முக்குணங்களின் காப்பியமாக மூன்று காண்டங்கள் அமைந்துள்ளதைக் காணலாம். புகார், மதுரை, வஞ்சி ஆகிய முப்பெரு நகரமும் சிலம்பின் கட்டமைப்பில் பத்தினியின் உள வலிமையையும் திற வலிமையையும் அருள் வலிமையையும் காட்டும் நிகழ்விடங்களாகின்றன.

மூவேந்தர்களும் மேற்குறிப்பிட்ட நிகழ்தளங்களில் கண்ணகிக் கதை வளர்க்கும் உள் நிகழ்வுகளுக்கு ஊன்றுகோலாகின்றனர்.

நாட்டிய நன்னூ னன்கு கடைப்பிடித்துக்
காட்டின ளாதலிற் காவல் வேந்தன்
இலைப்பூங் கோதை யியல்பினின் வழாமைத்
தலைக்கொ லெய்தித் தலையரங் கேறி

விதிமுறைக் கொள்கையி னாயிரத்து தெண்கழஞ்சு
சொருமுறை யாக . . . . (சிலம்பு. 3:159-163)

ஆகிய வரிகள்படி ஆயிரத்தெட்டு கழஞ்சுக்குச் சோழன் மாதவிக்கு அளித்த மாலை ஈடாக்கப்படுகிறது. எனவே அம்மாலையைக் கோவலன் வாங்கி மாதவி மனைபுகுந்து அவள் அன்பில் அயர்ந்து மயங்கினன். இந்தப் புறநிகழ்வுக்குள், கண்ணகி கருங் கண்ணும், மாதவி செங்கண்ணும் தம் துயரம், மகிழ்ச்சியாகிய மன நிலைகளை முறையே உள்ளத்துள் மறைத்து நீர் உகுத்தன. காப்பியப் போக்கை நெறிப்படுத்தும் உள்ளோட்டமான உள நிகழ்வுகள் இவை.

மறையோன் மறைநா வுழுது வான்பொருள்
இறையோன் செவிச்செறு வாக வித்தலின்
வித்திய பெருமபதம் விளைந்து பதம் மிகுந்து
துய்தல் வேட்கை (சிலம்பு. 28:187:190)

எழச் செய்கிறான் மாடலன் சேரனிடம். இவ்வேட்கைப் பயன் சிறைப்படுத்திய மன்னர்களை விடுவித்துக் கண்ணகிக்குக் கடவுள் மங்கலம் செய்ய வைக்கிறது. கண்ணகிக் கதையைச் சாத்தனார் கூறக்கேட்டபோது வடவர் மீது கொண்ட வஞ்சினம் கடவுள் மங்கலத்தில் தணிகிறது. காப்பியத்தின் அகநோக்கிய கண்ணகி தெய்வ நிலையில் பரவப்படுதல் இங்கு நிறைவுபெறுகிறது.

கண்ணகியையும் வேந்தரையும் பிணைக்கும் முக்கோணக்கோலம் காப்பியத்தின் மூன்று காண்டங்களின் இறையாண்மைச் சிறப்பைப் போற்றி நிற்பதாகும். கண்ணகியோடு தொடர்புடைய மூவேந்தர்களின் முக்கோணப் பிணைப்பாக இதைக் காணலாம்.

அருந்திறல் லரசர் முறையி னல்லது (சிலம்பு. 28:207-8)

பெண்டிர் கற்பு சிறக்காது எனும் பெருமையைச் சோழனுக்கும்,

செங்கோல் வளைய வுயிர் வாழாமை
தென்புலம் காவல் (சிலம்பு. 28:212-13)

எனப் பாண்டியனுக்கும்,

வஞ்சினம் வாய்த்தமி னல்லதை யாவதும்
வெஞ்சினம் விளியாச் சிறப்பைச் (சிலம்பு. 28:214-15)

சேரனுக்கும் அளித்தவளாகிறாள் கண்ணகி.

கண்ணகியைச் சுற்றிய வாழ்வியல் உண்மைகளில் தனிப்பட்ட அளவில் தற்காத்து நின்ற இடம் சோழ மண். இறையாண்மை வளைந்த இடம் பாண்டிய மண். தன்னைப்போலவே வஞ்சினம் கூறி வெஞ்சினம் கொண்ட நிலம் சேர மண். எனினும் இம்மூன்று தமிழ் மண்களும் இறையாண்மையில் சிறந்தவை என்பதை உள்ளுறையாக அடிகள் காட்டுகிறார். பாண்டிய நாடு இறையாண்மை வளைந்த நொடிப்பொழுதிலே உயிர் கொடுத்து நிமிர்த்திய பேராண்மை மன்னனைக் கொண்டதாகக் காட்டுகிறார். நாட்டையும், நல்லாட்சியையும் பிணைக்கும் இறையாண்மை முக்கோணக் கோலம் சிலம்பில் வடிவமைக்கப்பட்டு வனப்புடன் திகழ்கிறது.

கூத்துகளில் பதினோருவகை ஆடல், வரிக்கூத்து, சாக்கையர் கூத்து என்ற முக்கூத்துக்கள் மூன்று காண்டத்திலும் இடம்பெறுகின்றன. கனா நிகழ்வுகள் கூட மூன்று காண்டத்திற்கும் பரந்தும், பிணைந்தும் நிற்கின்றன. கண்ணகியின் கனவு புகாரிலும், கோவலனின் கனவு மதுரையிலும், வேண்மாள் கனவு வஞ்சியிலும் பகிர்ந்தளிக்கப்பட்ட கட்டமைப்பாக அமைந்துள்ளன. வரிப் பாடல்கள்கூட வகைப்படுத்தப்பட்ட கோலவடிவில் கானல் வரியாகவும், வேட்டுவ வரியாகவும், அம்மானை, கந்துகம் போன்ற வரிகளாகவும் கண்ணகியின் கதையைச் சுற்றி மூன்று தமிழ் நிலப்பரப்பிலும் காட்டப் படுகின்றன.

ஊழ்வினைச் செயல்கூடத் தனி ஒருவனைச் சாராமல் கோவலன், பாண்டியன், பாண்டிமாதேவி ஆகிய மூன்று உயிர்களுடன் பிணைந்ததாக அமைக்கப்பட்டுள்ளது. எனவே மும்முனைப் பிணைப்புக்கள் அடிகளாரின் கைவண்ணக் கோலமாகவே சிலம்பின் அமைப்பில் மிளிர்கின்றன.

சாத்தனாரின் திறமோ இத்தகைய வடிவக்கோலத்துள் புகாது தம் நோக்கத்தை ஒருவழிப்பாதையில் அமைத்துச் செல்வதைக் காணலாம்.

ஆடிநன் னிழலி னீடிருங் குன்றம்

காட்டு வார்போற் கருத்துவெளிப் படுத்து

மணிமே கலைமே லுரைப்பொருண் முற்றிய

சிலப்பதிகாரம் முற்றும்

(சிலம்பு 30 நூல் கட்டுரை 15-17)

எனச் சிலப்பதிகாரம் முற்றுப்பெறுவது மணிமேகலையில் கூறப்படும் பொருளை உணர்த்திய நிலையாகும்.

'பரிவும் இடுக்கணும்' என்று தொடங்கி 'மங்கலமா ஞாலத்து வாழ்வீர் ஈங்கு என்' (சிலம்பு. வரந்தரு. 186-202) என முடியும் வரிகள்வழி மணிமேகலை கூறும் பொருளைத் தொகுத்து அடிகளே அருளிக்காட்டுகிறார். தாமே மனமுவந்து ஏற்றுக்கொண்ட காப்பிய ஆக்கத்தின் நோக்கம் நன்கு உணர்ந்தவர் சாத்தனார். புத்தமதக் கொள்கைக்கு ஏற்ப அடிகளார் கோடிட்டுக் காட்டிய அறிவுரைகளைச் சுருதி, சிந்தனா, பாவனா, தரிசனை எனும் கேட்டல், ஆய்தல், பாவித்தல், தெளிதல் ஆகியவற்றால் பவத்திறம் அறுக்கும் பொருளைக் கண்ணாடி நல் நிழல் போன்று காட்டித் தருகிறார்.

பளிக்கறை புகுந்த திரை விலக்கி ஆடியின் ஊடகத்தால் உதயகுமரன் பால் சென்ற காமவேர்ப் பற்றை நிழல் கண்ணாடிவழி எதிர் ஒளிப் படிமங்களாக்கி வாழ்வியலை அவளுக்கு உணர்த்துவதாக மேகலையைச் சாத்தனார் அமைந்துள்ளார்.

தெரிவுறு வகையார் செந்தமிழியற்கையில்

ஆடிநன் னிழலி னீடிருங் குன்றம்

காட்டு வார்போற் கருத்துவெளிப் படுத்து

மணிமே கலைமேலுரைப்பொருண் முற்றிய

சிலப்பதிகாரம் முற்றும் **(சிலம்பு. நூல் கட்டுரை 14-18)**

சாத்தனார் அடிகளாரின் முற்று வரிகளில் கோடிட்டுக் காட்டிய ஆடி நல்நிழலில் ஊன்றி நின்று வாழ்க்கையின் நிழல் பாங்கை மாதவிக்குக் காட்டும் பிரதிபலிப்புக்களாக மணிமேகலைக் காதை அமைப்புக்கள் மிளிர்கின்றன.

மாதவி, சுதமதி, மணிமேகலை, அறவண அடிகள் இந்நான்கு மாந்தர்களும் மணிமேகலைத் துறவு எனும் காப்பிய ஓட்டத்தின் நீக்கத்திற்கு ஆங்காங்கு அழுத்தம் கொடுக்கும் வகையில் சந்தித்துக் கொள்வதைக் காணலாம். இந்நால்வரின் ஒருங்கு சேர் தளமும், அறவண அடிகளின் உரையும் காப்பிய உட்பொருளைத் தொகுத்துணர்த்தும் நிலைக்களன்களாகின்றன.

அறவண அடிகளின் அறிவுரையோடு மாதவி, மணிமேகலையையும், சுதமதியையும் மலர்வனம் அனுப்புகிறாள். பின்னர் தன்னைச் சுற்றி நிகழ்ந்த நிகழ்வுகள் அனைத்தையும் அறவணரைத் தொழுத காலையில் அடிகளுக்குக் கூறுவதுபோல மாதவிக்கும், சுதமதிக்கும் மணிமேகலை தனக்கு நேர்ந்த நிகழ்வுகளை உள்ளத்து ஆடி நிழலின் நினைவுத் தொகுப்புக்கள் போலக் கூறுகிறாள். மணிமேகலையில் காதை அமைப்புக்களும் அதன் தொகுப்புக் கூற்றுக்களும் அரும்புகள் எடுத்து அடுக்கிக்காட்டும் மாலை போன்று அடுக்கு மாலை வடிவத்தைப் பெறுகின்றன.

புதுமலர்ச்சோலை பொருந்திய வண்ணம்
உதயகுமரன் உற்று உரை
மணிபல்லவத்திடை தன்னை அகற்றிய வண்ணம்
நீங்கிய பிறப்பு நேரிழைக்கு அளித்ததும்
அளித்த பிறப்பில் கணவரை கடவுளிற் பெற்றதும்
தாரையும் வீரையும் வெவ்வினை உடுப்ப (மணி. 12:7-16)

ஆகிய காதைகளை மாதவி, சுதமதி ஆகியோருடன் மணிமேகலை அடிகளிடம் பெறுதலும், மணிமேகலா தெய்வம்

ஒரு மூன்று மந்திரம் தனக்கு உரை செய்து
தான் ஏகிய வண்ணமும் (மணி. 12:21-22)

தீவ திலகை தோன்றி ஆபுத்திரன் கை

வணங்குவது பாத்திரம் வாய்மையின் அளித்தும் (மணி. 12:25-26)

போன்ற சுயசரிதைக் குறிப்புக்களை மணிமேகலை தன் நினைவுச் சுழியிலிருந்து ஆடி நிழல்கள் போல அறவண அடிகளிடம் அடுக்கிய மலராக்கி உரைக்கிறாள்.

மணிமேகலைக் காதையில் அழுத்தம் பெறும் இரண்டாம் தளம் இது. மாதவி மனத்து விழைவுக்கு ஏற்ப அருந்தவப் பாதையில் கோவலன் குல தெய்வமாகிய மணிமேகலாத் தெய்வம் அவள் மகளை ஈடுபடுத்திய ஏழு நாள்களின் நிகழ்வுக் கோவைகள் இவை. தன் கருத்துப்படியே மணிமேகலை துறவுநோக்கிச் செல்லுதலை மாதவி உறுதிப்படுத்திக் கொள்ளும் கதைத்தளம் இது. இத்தகைய நிகழ்வு மணிகளால் கோவைகளான ஆரத்தின் முழுக் கட்டமைப்பே மணிமேகலையின் பாத்திரமரபு, பிச்சைபுகுதல், காயசண்டிகை உருவத்தோற்றம், இளவரசனை வாளாலெறிதல், சிறைபுகல், சித்திராபதியின் முயற்சி தோல்வி அடைதல், கண்ணகித் தாயைக் காணல், தவத்திறம் பூணுதல் ஆகிய முறையான நிகழ்வுத் தொகுப்புக்களில் பொருள்வளமும் காப்பிய வனப்பும் பெற்றுத் திகழ்கிறது.

அமைவுப் பாங்கு என்னும் இவ்வியலில் ஒரு நாடக வளர்ச்சிக்கான கதைக்கரு அமைவு என்பது பெரும்பாலும் காப்பியத்தலைவனைச் சுற்றியே அமைவதாகும். சிலப்பதிகாரமும் மணிமேகலையும் அடிப்படையில் கண்ணகியைக் காப்பிய நாயகியாகக் கொண்டே அமைந்துள்ளது. சிலம்பு கண்ணகியைச் சுற்றி அமைந்த கதையாகவும் மணிமேகலை கண்ணகிக் கதையில் எஞ்சியுள்ள பகுதியைக் கொண்டதாகவும் உள்ளது. எனவே இவ்விரு கதைகளின் கரு வளர்ச்சி என்பது ‘அருந்ததி போன்று’ என்று அடிகளே கூறும் வண்ணம் இல்வாழ்க்கையைத் தொடங்கித் தனது பத்தினித் திறத்தால் அரசொடு மதுரை மாநகரையும் எரிக்கும் வல்லமைப் படைத்த வளர்ச்சிப் பாங்காகும். அதுபோன்றே அத்தகைய வல்லமைப் படைத்த பத்தினியின் குடும்பத்தில் வந்த மேகலை, குலநெறிப்படி ஒழுகாது, தவநெறிப் பற்றி நிற்கும் வளர்ச்சிப் பாங்காகும்.

நிகழ்வுக் கோவைகளும், மேற்கூறிய கருவளர்ச்சிப் போக்கினைப் பின்பற்றி நாடகப் பாங்கில் செயல்பாடுகளின் தொகுதிகளாகவும், அவ்வெளிப்பாடுகளே காதைகளின் தலைப்புகளாக, மணிமேகலை உட்பட உள்ள 60 காதைகளிலும் காணப்படுகிறது. காப்பியத்தில் கட்டமைப்பு, பாடல்கள், ஆடல்கள், கூத்துப்பாங்குகள் ஆகியவை விரவப்பெற்றுப் படிமங்களின் பாங்கோடு திகழ்கின்றன. அத்துடன் முக்கோண அடுக்குகளின் வடிவாக்கம் பெற்ற கோல அமைப்பில் சிலம்பு ஒளிர்ந்து நிற்கிறது. மணிமேகலை இக்கோல அமைப்பினைப் பின்பற்றாவிடினும் ஒரு நேர்கோட்டுப் பாதையில் பல்வேறு மாந்தர்களின் முற்பிறப்புக் கதைகளை இணை கோடுகளாக்கிக் காப்பிய வடிவாக்கத்திற்கு வலிமை சேர்க்கிறது.

சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை ஆகிய இரு காப்பியங்களும் அமைவுப் பாங்கு, கரு வளர்ச்சி, நிகழ்வுத் தொகுப்பு, கோல அமைப்பு ஆகியவற்றில் ஆழமும் தெளிவும் அழகும் பெற்றுத் திகழ்வனவாகும்.

இயல் - 3

கூத்தோவியப் பாங்கு

ஓவிய னுள்ளத் துள்ளியது வியப்போன்
சித்திர கைவினை திசை தொறுஞ் செறிந்தனவே (மணி.காதை.5:7-1,11)

ஓவியம் சுவைத்தல் என்பது வெறும் உருவ அழகில் களித்தல் அன்று. ஓவியம் சுவைத்தல் ஒருவகையான உடனடித் துலங்கலாக மட்டும் ஒதுங்குவதில்லை. உடனடித் துலங்கல் உள்ளத்து இன்ப நுகர்வு மட்டுமே. அத்தகைய இன்ப உணர்வு முற்றுப்பெற்ற முருகியல் அனுபவமாவதில்லை. முருகியல் அனுபவம் என்பது மனத்துள் ஆழப் பதிந்து வேண்டியபோது திரும்பத் திரும்பப் பெறும் ஆத்ம சுகமாகும். சித்திர வடிவான உருவங்களுக்கு அப்பால் ஓவியம் காண்பவரின் உள்ளத்தில் திகழும் நினைவோட்டங்களுடன் ஓவியனின் உள்ளத்துப் பார்வைகளை இணைத்து ஒட்டியும், வெட்டியும் செல்லும்போது கிடைக்கும் மன நிறைவில் தோன்றும் ஆத்ம சுகமேயாகும்.

'தேவு தெண்கடல் அமுது கொண்டு அணங்கவேள் செய்த ஓவியம் புகையுண்டதே ஒக்கின்ற உருவாள்' என்று சுந்தர காண்டத்தில் கம்பன் சீதையை வருணிப்பது இங்கு நினைவுகூரச் செய்யும். அசோகவனத்துச் சீதையை ஓவியம் புகையுண்ட நிலையில் கம்பன் காட்டுகிறான். நீண்டு உயர்ந்த மரத்தடியில் வெளிறிய கருமைநிற மேனியோடு சோகம் படிந்த பெண்ணின் சித்திரத்தோடு முற்றுப்பெறுவதன்று கம்பன் காட்டும் ஓவியப்பாங்கு. தென்கடல் நீலத்தையும் அமுது வெண்மையையும், காமச் சிவப்பையும், நீராடலின்றிப் பொடிபடிந்த கருவெந்தளிர் மேனியையும், சோகத்தால் வெளிறிய மேகச் சாயலையும் அவ்வோவியப் பாங்கினுள் காணலாம். நிறமும்,

கோடும், கனமும், பருண்மையும், இழையும் கலந்த உள்ளத்து உணர்வுகளையும் தூரிகையால் தோய்த்து நிற்கிறது.

இளங்கோ அடிகளாரின் கைவினை மாட்சியில் சிலம்பு சித்திரச் செறிவுடன் காப்பியம் முழுவதும் செறிந்து நிற்கிறது. சாத்தனாரோ ஓவியனின் சிந்தனை ஓட்டத்தை வியந்துநிற்கும் ஓவியனாகவே பளிக்கறை புகுந்த மணிமேகலையின் வனப்பை உதயகுமரன் வாயிலாகக் காட்டுகிறார். பளிக்கறைக் கதவைத் தேடும் உதயகுமரன் சுவரைச் சுற்றித் தடவித் தேடும் போது 'திசைதொறும் ஓவியன் இத்தகைய எழிலுறு உருவை அமைக்க' எண்ணியது எல்லாம் என்னவாக இருக்கும்? எப்படியாக இருக்கும்?" என்று நினைந்து வியக்கிறான்.

இனி 'ஓவியன்' என்பதற்கு உதயகுமரன் ஆச்சரியத்தால் சித்திரம் போன்றவனாய் நின்றானென்றும், அது அவ்வடிவத்தையென்றும் பொருள் கூறினும் பொருந்தும் (உ.வே.ச., அரும்பத உரை, மணிமேகலை, ப. 55). ஓவியம் இங்கே ஓர் அசைவற்ற நிலையில் உறைந்து நிற்பதைக் குறிப்பதாகும். அதுவும் ஒரு வியப்பின் வெளிப்பாடாகும். ஓவியம் புற அளவில் ஓர் உறைந்த நிலையில் புலப்பாடாகத் தோன்றினும் உள்ளத்துள் கிளர்ந்தெழும் உணர்வுகள் பல தளங்களைக் கொண்டவையாகும். கூத்திலோ ஒவ்வொரு நொடியிலும் உறைந்தநிலைப் படிமங்கள் துடிப்புப் பெற்று இயங்குநிலை ஓவியங்களாகின்றன. இதுவே மனித உடலியல் படிமப் புதிராகும். இத்தகைய படிமப் புதிர்களே மனத்துள் கனவு பல தோன்றச்செய்து ஒரு தொன்மக் குணநலனுக்கு ஊற்றாகின்றன.

"தொன்மப் படிமங்கள் கனவுகளின் தொகுப்புகளாகும். அதுபோன்றே மேற்தளத்தில் மட்டுமே கொள்ளக் கூடியதல்ல. உருவகப் பான்மை பெற்றவை" Joseph Campbell, Myth and Body:3).

ஒரு கையில் சிலம்புடன் மற்றொரு கை நீட்டிச் சுட்டும் நிலையிலுள்ள கண்ணகிச் சிலை சினந்து நீதி கேட்கும் ஒரு பெண்ணை விளக்கிக் காட்டும் படிமமாகலாம். ஆனால் ஒரு கற்புத் தெய்வத்தின் உருவமாக வேண்டும் என்பதில்லை. கண்ணகிக்குச் சிலை எடுத்துக் கடவுள் மங்கலம் செய்தமையைச் சிலப்பதிகார வஞ்சிக்காண்டம் காட்டி நிற்கிறது. கோயிற் சிற்பமாகிய அக்கண்ணகியின் உருவச்சிலை எத்தகைய வடிவத்தைக் கொண்டிருந்தது என்பதற்குச் சான்று கிடைக்கவில்லை. இன்றையக் கேரளாவில் திருச்சூரை அடுத்த கொடுங்கல்லூர் பகவதி அம்மன் கோவிலே செங்குட்டுவன் கண்ணகிக்கு கடவுள் மங்கலம் செய்வித்த தலம் என்று கருதுவோர் உண்டு. கொடுங்கல்லூரை அடுத்த திருவஞ்சைத் தலமே வஞ்சிமா நகரம் எனக் கொள்ளுவோரும், அதனைத் தள்ளுவோரும் என வரலாற்று ஆய்வாளர்களில் இரு பிரிவினர் உள்ளனர். எனினும் பகவதி அம்மன் என்று வழங்கப்படும் இக்காளி கோவிலில் மூலப்படிமம் உறையும் தளத்தின் கீழ்ப்பகுதியில் நான்கு சுவர்களால் மூடப்பட்ட அறை ஒன்று உள்ளது. இது ஓர் இரகசிய சன்னதியாகக் கருதப்படுகிறது. இந்த இரகசியச் சன்னதியைக் குறித்த ஆய்வு நூல் ஒன்றில் (V.T.Induchudan, The Secret Camber, 1969:13) கண்ணகி வழிபாடு, செங்குட்டுவன் கண்ணகிச் சிலைக்குக் கடவுள் மங்கலம் செய்தமை, வஞ்சி நகரம் போன்ற பல கோணங்களில் சிலப்பதிகாரச் செய்திகள் ஆயப்படுகின்றன. அக்கோவிலின் இரகசியச் சன்னதி கண்ணகிச் சன்னதியாக இருந்திருக்கலாம் என்றும், ஆனால் அதனுள் எந்த ஒரு படிமமும் காணப் பெறவில்லை என்றும் இச்சான்றால் தெரியவருகிறது. இவ்வாய்வில் இலங்கையில் வழிபட்ட வெங்கலச்சிலைப் படிமத்தைப் பற்றிய குறிப்பு இடம் பெறுகிறது.

மானிட உடலமைப்பில் இல்லக் கிழத்தியாகத் திகழும் வடிவமைப்புக்கு அப்பால் எந்தவொரு மாறுபட்ட அல்லது ஆற்றல் புலப்பாட்டுக்கான சாயலும் காணப்படவில்லை. கண்ணகி ஒரு பத்தினிப் பெண்ணாகக் கருதப்பட்டு இளமை, மென்மை, வனப்பு ஆகியவற்றுடன் திகழும் இல்லாளாக நிற்கும் நிலையில் வடிக்கப்பட்டுள்ளது. அமைதியான முகம், சீவி மேல் நோக்கிச்

சுருட்டிய கொண்டடை, இடுப்புக்குக் கீழே மறைக்கும் ஆடை தவிர அணிகலன் ஏதுமற்ற தன்மை, திரண்ட வனமுலை, மெல்லிய இடை, முத்திரைகளைக் குறித்துக் காட்டுகின்ற கைப் பத்திகள் ஆகியவை காணப்படுகின்றன. இடக்கை 'கடகாமுகமம்', வலக்கை 'பதாகம்' போன்று நாட்டிய முத்திரைகளைச் சார்ந்துள்ளன. காத்தலும் அருளுதலும் கொண்டவையாகத் தோன்றுகின்றன என்று சிம்மர் (Zimmer) என்னும் வரலாற்றுப் பேராசிரியர் குறிப்பிடுகிறார். மேலும் தம் குறிப்பில் 'மனையாள் மற்றும் தாய்மை ஆகியவற்றின் மேன்மைகளைக் கற்புத் திறத்தோடு இணைத்த பத்தினித் தெய்வத்தின் வடிவமைப்பு பெருந் தன்மையையும், பேரழகுப் பொழிவையும் கொண்டதாக அமைந்துள்ளது" என்றும் குறிப்பிடுகிறார் (V.T.Induchudan, The Secret Chamber, 1969:40-41).

மிகைப்படுத்தப்படாத மானிட உடலமைப்பின் பெண்மைப் பாணிக்குள் பண்பு நலன்களை முருகியல் பொலிவுடன் புலப்படுத்துவதே ஓவியம் அல்லது ஓவியத்தின் சிறப்புப் பாங்கு ஆகும். கண்ணகி போன்ற தொன்மசார் செறிவுமிக்க வடிவமைப்பில் புற விளக்கங்களைவிட அகப்பண்புகளின் புலப்பாடே உடல் கட்டமைப்பின் வாகாக அமையும்.

"தொன்மம் அனுபவங்களின் உறைவிடமாகவும், உடலமைப்பின் வாழ்வுப் பயணமாகவும் திகழும் ஒரு கவிதை போன்றதாகும். புதிய படைப்பாற்றலின் பாடல்கள் அவை. தொன்மங்களின் கரு, கவிதைகள் புனைதல், பாடல் ஆக்குதல், ஆடல்களாக்கி நிகழ்த்தல், ஓவியமாகத் தீட்டல், கதைகளாக்கி மற்றவர்களுடன் பகிர்ந்து கொள்ளும் கூத்து வரிகள் வடித்தல்" ஆகிய படைப்பாக்கங்களின் உந்து ஆற்றலாகும். இளங்கோவடிகள் போன்ற கவிஞர் உள்ளத்தின் கருவாகக் கண்ணகித் தொன்மம் வளரும்போது அதன் நிகழ்வுகள், பல்வகை அனுபவங்களின் செறிவுடன் கூத்தோவிய இயல்புகளாகவே திகழ்கின்றன. கலைச்சுவை அனுபவத்தின் பல்வேறு தளங்களைச் சிலம்பு உறவாட வைக்கிறது.

மணிமேகலைக்கு இத்தகைய தொன்மப் பின்புலமான கூத்துப்பாங்கு குறைவே. ஆனால் ஓவியன் மனத்துள் உள்ளியதெல்லாம் ஒருங்கிணைந்து வடித்துத் தந்த மணிமேகலை என்னும் உடலழகில் பெண்மையின் நளினங்களுக்கு அப்பால் தவநெறியின் மென்மையும், திண்மையும் கலந்த திருக்கோலமாக மாற்றம் பெறும் அனுபவப் பயணமாக்கி அவளின் துறவுக் காதையைக் காட்டும் சாத்தனார் திறம் வியக்கத்தக்கது.

மணிமேகலையும், சுதமதியும் வீதியில் செல்லும்போது அவர்களைக் கண்ட மக்கள்,

...............கிவள்
மாமலர் கொய்ய மலர்வனந் தான்புகின்
நல்லிள வன்ன நாணா தாங்குள
வல்லுந கொல்லோ மடந்தை தன்னடை
மாமயி லாங்குள வந்து முன்னிற்பன
சாயல்கற் பனகொலோ தைய றன்னுடன்
பைங்கிளி தாமுள பாவைதன் கிளவிக்
கெஞ்சல கொல்லோ விசையுந வல்ல (மணி. காதை 3:150-158)

என வியந்தனர். அன்னம் நடைக்கும், மயிலின் சாயல் வனப்பிற்கும், கிள்ளையின் இன்மொழி மணிமேகலையின் குரலுக்கும் இணையானவை அல்ல என்று நினைத்தனர். பளிக்கறை புக்க காதையில் சுதமதியே தாழை மடலின் மகரந்தத் தூள் படிந்த தாமரை போன்று, தேரோடும் வீதி, தூசிபடிந்த முகம், பூந்துகளை உண்ணவரும் வண்டுகள் போல்வன என நினைக்கச்செய்யும் சுற்றிவரும் நீலோத்தும கண்கள், மீனாகிய இரையைப் பாய்ந்து கவர இயலா மீன்கொத்திப் பறவைகளின் பாய்ச்சலைப் போன்ற கையசைவுகள் என மணிமேகலையை வருணனை செய்கிறாள்.

சிலம்பில் மனையறம்படுத்த காதையில் கண்ணகியைப் பற்றிய வருணனை இயற்கையோடு இணைந்து மலர், செடி, கொடி, பறவை போன்று உயிரினங்களோடு பிணைத்துக் காணப்படும் எழில் கூறுகளே. சிலம்பில்

கண்ணகி, கோவலனின் ஐம்புலன்களுக்கும் இன்பம் அளித்ததாகக் காட்டப்படுகிறது.

மணிமேகலை அத்தகைய இன்பங்களை அளிக்கும் தன்மைபெற்ற அழகு ஓவியமாக இருப்பவள் என்று மட்டுமே எடுத்துக்காட்டப்படுகிறது. உவமையும் உருவகங்களுமே இத்தகைய எடுத்துக்காட்டுகளுக்கு அடையாளங்களாக விளங்குகின்றன. உவமையும், உருவகங்களும் மொழிப் புலப்பாட்டிற்கு உட்பட்டவை. மெய்யின்பம் என்பது மொழிப் புலப்பாட்டிற்கு அப்பாற்பட்டதாகிவிடுகிறது. வாழ்க்கையின் அனுபவ உணர்வுகளைப் பொருளுணர்த்த முற்படும்போது குறியீடுகள் துணை செய்கின்றன. உட்குறிப்புக்களின் கட்டமைப்பிற்குள் அமைந்த இயங்கு ஆற்றல்களே கற்பனைகளை நிருணயிப்பவை. உடலுறுப்புக்களின் இயக்கத் தொகுப்புக்களுக்கும் உணர்வுகளின் உந்துதல் தொகுப்புகளுக்கும் இடையே நிகழும் பின்னல்கள் ஒருமைப்பட்ட உருவங்களாகிறபோது புனைவுகள் குறியீடுகள் வழியே பொருள்படத் தொடங்குகின்றன. புனைவுகளே தொன்ம உள்ளீடான மெய்ப்பொருள்கள் (Joseph Campbell, Myth and Body, p. 3).

புனைவாக்கம் என்பது உடலியக்கக் கூறுகளின் துடிப்புக்களில் ஏற்படும் உந்துதல்களின் உணர்வு வெளிப்பாடாகும். இந்த உணர்வு வெளிப்பாடே கற்பனையாகின்றது. உடலின் உணர்வுகளும் அவற்றை ஒட்டிய புனைவுகளும் உடலுள் ஒடுங்கியவை. மொழி இவ்வுணர்வுகளையும், புனைவுகளையும் ஓவியப் பாங்காக்கி நிற்கும் தூரிகையாகின்றது. எனவே, காப்பியங்களில் மொழியாகிய தூரிகையால் தீட்டப்பெற்ற புனைவுகளாகவே பாத்திரங்களின் உடலமைப்பும், இயக்கங்களும் ஆக்கப்பெறுகின்றன. தாமரை, நீலோத்பலம், மீன்கொத்திப் பறவையின் பாய்ச்சல் ஆகியவற்றை மணிமேகலைக்கு உவமைப்படுத்திய சுதமதியே அங்கு வந்த உதயகுமரன் ‘உன்னுடைய இளங்கொடி போன்றவள் எத்திறத்தனள்?’ என்ற வினாவிற்கு அளிக்கும் விடை மாறுபட்ட துறவியின் சித்திரத்தை அவன்பால் காட்டி நிற்பதைக் காணலாம்.

சாத்தனார் காட்டும் கூத்தோவியப் பாங்கு இங்குச் சிறந்து விளங்குவதையும் காணலாம். பளிக்கறைக்குள் திரையை விலக்கி நோக்கிய மணிமேகலையிடம் சித்திரப்பாங்கு மட்டுமன்றித் தன் மீதே ஒரு காதல் பிணைப்பையும் காண்கிறாள். 'அயலான் பின் செல்கிறது என் நெஞ்சம், இதுவோ காமத்தின் இயல்பு' என மேகலையே தன் மனம் உடன்பட்ட நிலையைக் காட்டுகிறாள். ஆயினும் சுதமதி இளமையையும், அழகையும் கண்ணால் பருகாது காமனை வென்ற வாய்மையுடன் தவநெறி மேற்கொண்டவள் என்றுகூறி நின்றதை ஒப்பிடும்போது இருவேறு மேனிப் படிமங்களைக் கொண்ட மேகலை இயங்கு ஓவியமாக்கப்படுவதைக் காணமுடிகிறது.

கூத்தோவியங்கள் ஒரு வகையில் நடை ஓவியங்கள்; இயங்கு நிலையில் உள்ள ஓவியப்பாங்கைக் கொண்டவை என்பதை அடிப்படையாகக் கொண்டு கலையாக்கம் என்ற நிலையில் கூத்துப்பாங்கு அல்லது நாடகப்பாங்கு சுவைக்கும் தளங்களாக வகைப்படுதலைக் காணமுற்படலாம்.

நாடக நிகழ்வுகள் கணந்தோறும் அசைந்து கதைக் கருவினை முன்னோக்கியோ பின்னோக்கியோ நகர்த்திப் பயணம் செய்து கொண்டிருப்பவை. இந்த அசைவுகளை ஆடுதலே அபிநயமாகும். அபிநயம் என்பது கதை தழுவிய கூத்தாகும். கதையைத் தழுவுதல் உள்ளோட்டமான படிமங்களும் அசைவுகளும் எவ்வாறு அபிநய மாந்தரையும், சுவை நயக்கும் மாந்தரையும் பிணைந்து நிற்கிறது என்பதே ஆகும். இந்தப் பிணைப்புக்கள் புலன், உணர்ச்சி, அறிவார்த்தம், குறியீடு, ஆன்மத்துடிப்பு ஆகிய பல்வேறு வகைகளில் அவைக்களத்தில் ஆடுவோரையும், சுவைக் களத்தில் உளம்ஒன்றி நிற்போரையும் முருகியல் தளங்களுக்கு ஈடுபடுத்தி நிற்பதாகும். இத்தகைய முருகியல் தளங்கள் தனித்தும், ஈர்த்தும், தொகுத்தும், ஒருமைப்பட்டும் அனுபூதிநிலையை ஏற்படுத்தவல்லன. அனுபூதிநிலையாவது உவப்பிலா

ஆனந்தமாய் ஒருமை நிலையில் தன்னை மறந்தும், தன்னை அறிந்தும் நிற்கும் நிலையாகும்.

புலன் நிலை உணர்வு

கண்டு, கேட்டு, உண்டு, உயிர்த்து, உரசிப்பெறும் ஐம்புலன் உணர்வுகள், வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் ஒவ்வொரு கணமும் அறிவையும் அனுபவத்தையும் தன்வயமாக்கிக் கொண்டிருப்பவை. இத்தகைய தன்வயமாக்கும் போக்கு உடலுறுப்புகளிலிருந்து உரம்பெற்று அக மனக் குகைக்குள் உறைந்து நிற்கின்றன. அவ்வப்போது அவற்றைக் கிளறி அகப் புனைவுகள் கொண்டு ஓர் ஆத்மசுகம் பெறுவது மானுட இயல்பாகும். புறத்தூண்டல்கள் எதுவும் இன்றி அகப் புனைவுகள் வழி, ஐம்புலனைக் கிளர்த்தி இன்புறும்போது, அது புலன்களைத் தாண்டிய முருகியல் பாங்கைப் பெறுகிறது. இம்முருகியல் பாங்கு உளத்தோடு உளம் ஒன்றிப் பல உளங்களோடு பகிர்ந்து கொள்ளும் பான்மையைப் பெறுகிறது. ஓர் உள்ளம் ஐம்புலன்களின் அகப் புனைவுகளைப் படைத்து உந்துதலாக்கிப் பல உள்ளங்கள் அவற்றைப் பகிர்ந்துகொள்ளும் போது படைப்பும், பகிர்தலும் இணையக் கலையும் சுவையும் பிறக்கின்றன.

கண்ணகியோடு கலந்த கோவலனுக்குத் தான் ஐம்புலன்களால் உணர்ந்து தன்வயமாக்கி இன்பம் கொண்ட பொன், முத்து, விரை, கரும்பு, தேன், மணி, அமிழ்து ஆகிய யாவும் கிளர்த்தப்படுகின்றன. அவை யாவும் கண்ணகியின் மேனி, பற்கள், கூந்தல், இதழ், குரல் போன்றவற்றோடு புனைவுகளாகி மலையிடைப் பிறவா மணியாக, அலையிடைப் பிறவா அமிழ்தாகப் படிமப் படுத்தப்படுகின்றன. இங்குக் கலவிச்சுகம் என்பது கோவலன், கண்ணகி ஆகிய இருவர் மட்டுமே பகிரும் சுவையாகும். இதில் எத்தகைய முருகியல் சுவைக்கும் இடமில்லை. ஆனால் இந்த இருவரின் அன்புக் கலத்தலை அடிகள் சிலப்பதிகாரத்தில்,

> விரை மலர் வாளியோடு வேனில் வீற்றிருக்கும்
>
> நிரை நிலை மாடத் தரமிய மேறி

தாரு மாலையு மயங்கிக் கையற்றுத்

தீராக் காதலிற் றிருமுக நோக்கிக்

கோவலன் கூறுமோர் குறியாக் கட்டுரைக்குள் (சிலம்பு. 3:26-27, 35-37)

ஒடுங்கிப் புல்கும் ஓவியமாகும்போது பல உளங்களின் ஐம்புலன் உணர்வுகளைக் கிளர்த்திப் புனைவு பொலியும் அழகியற் சுவையாக மாறுகிறது.

மேற்காணும் புனைவுகளுக்கு எதிரிடையாகக் காய சண்டிகை உருவில் இருப்பது மணிமேகலையே என்று அறிந்து அவள் அழகில் விருப்பம் கொண்ட உதயகுமரனுக்கு உணர்த்தப்பட்ட இளமையின் நிலையாமை ஒப்பு நோக்கத்தக்கது.

நரைமூதாட்டி யொருத்தியைக் காட்டித் தண்ணறல் கருமணல் போன்ற கூந்தல் வெண்மணலைப் போல நரைத்தரையும், பிறைநுதல் நரைமையின் வெளுத்துத் தோலாகி நிற்பதையும் வெற்றி வேல் புருவங்கள் இறால் மீன் வற்றல் போல வாடிய தன்மையையும், செங்கழுநீர் போன்ற கண்கள் வழுநீர் சொறிந்து நிற்றலையும் குமிழ்ப் பூப்போன்ற மூக்கு உமிழ் சீழ் ஒழுகுவதையும் இலவு இதழ் புலவு நாற்றமடிப்பதையும், இறும்பூது சான்ற முலைகள் வெறும்பை போல வீழ்ந்து நிற்றவையும் (மணி. 20:44-55) என நரைகூடி முதுமைப் பருவம் எய்திப் பின் கூற்றுக்கு இரையென மாளும் மேனியைக் காட்டும்போது புனைவு பொலிந்த முருகியல் சுவையை உணரலாம். சுவை வேறுபட்டதே தவிர முருகியல் பாங்கைச் சாத்தனார் திறம்பட நாட்டியுள்ளார். சிலம்பில் கண்ணகியின் இளமை பொருந்திய உடல் வருணனைக் கூற்றும், மேகலையில் உதயகுமரனிடம் மணிமேகலையின் யாக்கை நிலையாமை பற்றிய கூற்றும் மாறுபட்ட சுவைகளில் மனமேடைக்குள் கூத்தோவியங்களாகின்றன. எனினும், புலன் உணர்ச்சிகள் நிலையில் முருகியல் பாங்கை கொண்டிருப்பவை. எனினும் அத்தூண்டல்கள் புலன் உணர்வுகளையும் தாண்டி நிற்கும் தன்மையவை. அத்தூண்டலில் காட்சி, கேள்வி, முகர்தல், சுவைத்தல், தொட்டுணர்தல் போன்ற ஐம்புலன்களையும் தாண்டி நிற்கும் படிமங்கள் இரட்டைக் காப்பியங்களிலும் பரந்தும் செறிந்தும் நிற்பதைக் காணலாம்.

படிமம் வெறும் சித்திரப் பாங்கானது அன்று. இளங்கோ அடிகள் காப்பியத் தொடக்கத்திலேயே படிமத் தூண்டலை உயிர்த் துடிப்பாக்கிக் கட்டுகிறார். "கண்ணகியின் வாழ்க்கை புகார்க் காண்டத்தில் திங்களைப் போன்று தண்மையாகவும், மதுரைக்காண்டத்தில் ஞாயிறு போன்று வெம்மையாகவும், வஞ்சிக்காண்டத்தில் வரம் தருதலால் மாமழை போன்று அருள் சொரிதலாகவும் மூன்றையும் போற்றிக் குறிப்பாகக் காட்டுகிறார் *(ச.வே.சுப்பிரமணியன், சிலப்பதிகாரம், 2007, ப. 2).*

தண்மை, வெம்மை, குளிர்மை போன்ற தொடுபுலன் உணர்வுகளாகவே கொள்ளப்பட்டுச் சாந்தம், சினம், கருணை ஆகிய குணங்களின் படிமங்களாகக் கண்ணகி காட்டப்பெறுகிறாள். புகாரில் சீறடிச் சிலம்பு ஒழிய, மேகலை நீங்கப் பிறிதுஅணி இன்றிக் கொடுங்குழை துறந்துநிற்கும் கையறு நெஞ்சத்தினளாகச் சித்திரப்பாங்கில் நான்காம் காதையில் வடிவமைக்கப்பட்ட கண்ணகியை, ஒன்பதாம் காதையில் தேவந்தியிடம் பீடன்று என்று கூறுகையில் 'ஆயிழையாள்' என மங்கலநாண் ஒன்று மடல் ஆராய்ந்து அணிந்தவளாகக் காட்டுகிறார். இங்குக் கண்ணகியின் வடிவம் சித்திரப்பாங்கைத் தாண்டிய பத்தினிப் படிமமாகிறது. 'பீடன்று' என்று மொழிந்த 'ஆயிழையாள்' பீடு பெற்று விளங்கும் பத்தினித் தகைமையை ஆய்ந்து அணிந்துகொண்ட அணிகலனால் புலப்படுத்துகிறார். அவள் ஆராய்ந்து அணிந்த அணிகலன், மங்கல அணியாகும்.

முரசியம்பின முருடதிர்ந்தன முறையெழுந்தன பணிலம் வெண்குடை
அரசெழுந்தோர் படியெழுந்தன வகலுண்மங்கல வணியெழுந்தது

(சிலம்பு. 1:46-47)

மங்கல வணி எழுந்தது-மாங்கல்ய சூத்திரம் வலஞ்செய்து (சிலம்பு. பதவுரை உ.வே.சா. பதிப்பு ப.35)

மேற்கூறிய வரிகளில் முரசு மத்தளம் முழங்க மங்கல அணி அரசு எழுந்தது என்று தோன்றும்படி நகர்வலம் வந்தது என்பது நகரும் சித்திரப் பாங்குடன் விளங்குவதாகும். இங்கு அம்மங்கல அணிக்கு அழுத்தம்

தரப்படுவதைக் காணலாம். அத்தனை அழுத்தம் பெற்ற அணி ஒன்றையே அணிதல்பீடு என்று ஆய்ந்து அணிந்துகொண்ட கண்ணகி வெறும் ஒரு சித்திர விளக்கத்திற்கு அப்பால் பத்தினித் தன்மையின் படிமமாகிறாள். இப்படிமம் காட்சி, கேள்வி ஆகிய புலன்களை உந்தச் செய்வதற்கு அப்பால் கணவரை மீளப் பெறுவோம் என்றும் பிரிவினுள் எழுந்த நம்பிக்கையோடு ஒரு வகை இரக்கம் கலந்த மன உணர்வும் காப்பியம் காட்டும் சுவையாகிறது.

உணர்ச்சி நிலைப்பான்மை

ஓவியப்பாங்கில் சித்திரிக்கப்பட்ட நிகழ்வின் உணர்ச்சி கட்ட நிலைகளை மட்டுமல்லாமல் அவ்வுணர்ச்சி நிலைகள் சுவைஞரையும் தாக்கும்போது கூத்துப்பாங்கு மிளிரத் தொடங்குகிறது. கூத்துப்பாங்கு எனப்படுவது நிகழ்வுகளையும், சுவைத்தலையும் ஒருவகையில் கொள்வன கொடுப்பனவாக்கி மனநிறைவு அளித்தல் ஆகும்.

சிலப்பதிகாரத்தில் பதினெட்டு, பத்தொன்பதாம் காதைகளாகிய துன்ப மாலையும், ஊர்சூழ் வரியும் உணர்ச்சிகளைத் தூண்டும் சித்திரப்பாங்கு செறிவு பெற்று நிற்பவையாகும். கண்ணகியின் அச்சம் கலந்த ஐயமும், துயரத் துடிப்பும், துன்பப் புலம்பலும், பழி துடைக்கும் உள உந்துதலும் துன்ப மாலையில் சோகச் சித்திரங்களாகும்.

> **தஞ்சமோ தோழீ தலைவன் வரக்காணேன்**
>
> **வஞ்சமோ வுண்டு மயங்குமென் னெஞ்சன்றே**
>
> **வஞ்சமோ வுண்டு மயங்குமென் னெஞ்சாயின்**
>
> **எஞ்சலார் சொன்ன தெவன் வாழி யோதோழீ** **(சிலம்பு. 18:20-23)**

கணவர் வாராதபோது வஞ்சம் ஏதோ நிகழ்ந்திருக்க வேண்டும் என்ற உள்ளுணர்வின் கிளறல் இங்குக் காட்டப்பெறுகிறது. தீய நிகழ்வு ஒன்றை உள்ளுறுத்திய மனத்தின் உந்துதலுக்கு விடையை அயலார் கூறுவதான ஒரு பொதுநிலைச் செய்தியாகக் கோவலன் கொலையுண்டதைக் கண்ணகிக்குக் கூறுவது போலக் காட்டியிருப்பது, பலரின் வாக்கொலிகளின் அதிர்வுகள் போலக் காணப்படுகின்றன. ஐய உணர்வையும் வீழ்பழி சுமத்தப்படலையும்

ஓசைநய நான்கு வரிச் செய்யுளுள் இரண்டாம் அடி மடக்கு அடியாக நிற்பது நாடகப் பாங்காகிறது.

கரையாமல் வாங்கிய கள்வனா மென்றே

கரையாமல் வாங்கிய கள்வனா மென்றே **(சிலம்பு. 18:26-27)**

என்னும் வரிகளும்,

வஞ்சமோ வுண்டு மயங்குமென் னெஞ்சு

வஞ்சமோ வுண்டு மயங்குமென் னெஞ்சு **(சிலம்பு. 18:20-21)**

என்னும் மடக்கு வரிகளும் ஐய உள்ளுணர்வின் எதிரொலிபோல அமைகின்றன. எஞ்சலார் சொன்னது என்னும் செய்தி ஊர் மக்களின் வாக்குகளில் அலை அலையாக எதிரொலித்த சித்திரத்தை உள்ளடக்கியதாகிறது. இத்தகைய உள்ளடக்கம் உணர்ச்சிகளின் ஆழத்தில் சென்று கிளறும் தன்மைபோலக் கண்ணகியின் துடிப்பு காட்டி நிற்பதையும் காணமுடிகிறது.

பொங்கி யெழுந்தாள் விழுந்தாள் **(சிலம்பு. 18:30)**

என்னும் வரி கோவலன் கொலையுற்ற செய்தியைக் கேட்டதும் அதைத் தாங்க முடியாமல் தரையில் வீழ்ந்தாள்; பின்னர் மீண்டும் எழுந்தாள்; வீழ்ந்தாள் என அவள் மன அதிர்வுகளைக் காட்டுவனவாகும். துயரத்தைத் தாங்க இயலாத ஆற்றாமையின் மெய்ப்பாடு இது. 'தனது ஆற்றாமையான் வசமிழந்து நிலத்தினின்று மெழுந்து மறித்தும் வீழ்ந்து கிடக்கின்றவள்' (சிலம்பு. உ.வே.சா. பதிப்பு, ப. 462) எனும் அடியார்க்கு நல்லாரின் இவ்வுரை எழுந்து, எழுந்து வீழ்தலைச் சுட்டுவதாகும். அதனை மேலும் வலுப்படுத்துவதுபோல, "எங்ஙனம் வீழ்ந்து கிடந்தாளெனில் கதிரையுடைய திங்கள் பொழியக் கால்கொண்டு வீழ்ந்தபுயலோடு பெரிய நிலத்தில் வீழ்தலைக் கொண்டதென வீழ்ந்தாள்" (சிலம்பு. உ.வே.சா. பதிப்பு, ப. 462) எனவும் சுட்டிக் காட்டுகிறது.

'முகத்திற்கும் கலைந்த குழலுக்கும் திங்களும் புயலும் உவமை' (சிலம்பு. உ.வே.சா. பதிப்பு, பக். 462-463) குழல் குலைவது புயற்காற்றுச் சூறையில் நிலை குலையும் மரங்கள் போலத் திமுதிமுவெனக் கீழே விழும் தன்மையைக்

காட்டுவதாகும். அத்தனை வேகமாகக் குழல் அசையும்படி மறித்து மறித்து வீழ்ந்து கைகளால் நிலத்தை மோதி அழுதமையைக் காட்டுவதாகும்.

'செவ்வரி பாய்ந்த கண் கலங்கிச் சிவக்கும்படி கையால் மோதிக் கொண்டழுதாள்; இனி மாழ்குவாள் எழுந்தாள் கொண்டேன வீழ்ந்தாள்' சிலம்பு. உ.வே.சா. பதிப்பு, ப. 463) ஆகிய உரை வரிகள் கண்ணகி நிலத்தில் மோதி மோதி அழுதச் சோகச் சித்திரத்தைக் காட்டுவனவாகும். நிலத்தில் வீழ்ந்து அழும் கண்ணகியின் அழுகை புலம்பலாக மாறும்போது, தான் கணவனை இழந்ததும் அவரொடு எரிதழல் புகாது கைம்பெண் வாழ்க்கையை ஏற்று நீர்த் துறைகளில் மூழ்கி நோன்பு நோக்கும் வாழ்க்கை வாழ்வதோ எனத் தன்னுள் வினவி 'அன்று' என விடைகொண்டு எழும் உள்ளீடான எண்ணத்தொடர்கள் புலனாகின்றன. மெள்ள எழுந்தபடி ஆயர் மகளிரிடம் 'கேட்பீராக' என உரைத்து, காய் கதிர்ச் செல்வனை நோக்கி எழுகிறாள். கிடந்த நிலையிலிருந்து எழுந்து நின்று வானம் நோக்கி, நீள்கரம் காட்டி வினவும் உடல் இயக்க அசைவுகளின் ஓவியப்பாங்கில் கண்ணகியுடன் உறைந்த பத்தினிப்பாங்கு புலனாக்குகின்றது.

பாய் திரை வேலிப் படு பொருணீயறிதி
காய் கதிர்ச் செல்வனே கள்வனோ வென்கணவன்

(துன்பமாலை 50-51, ப. 460)

இவ்வரிகளுள் உள்ளத்தில் துன்பத் துடிப்புக்களுக்கு இடையில் தவறிழைத்தவன் பாண்டியன் என்று எல்லாருக்கும் உணர்த்தும் குமுறலைக் காணலாம்.

துயரத்துள் எழுந்த குமுறலில் தவறிழைத்தவர் மீது சினம் எழுகிறது. கண்ணகியின் சினம், உரத்த குரலில் சினத்தைக் கொட்டித் தீர்க்கும் சினமன்று; மாறாக ஆராயாது செயல்படும் இறையாண்மையின் மீதான சினம், கண்ணகியைப் பொறுத்தவரை கற்புடைய பெண்டிரும், சான்றோரும், தெய்வமும் உள்ள நாட்டில் இறை முறை பிறழாது என்பதாகும். கணவனைப் பிரிந்தவர் அக்கணம் அவனுடன் எரிதழல் புகுவதோ, கைம்மை நோன்பு

நோற்பதோ, நீர்த்துறைகளில் குளித்தெழுவதோ போன்ற வாழ்க்கை, பீடற்றதாகும். தவறிழைக்காத கணவன் நிலையையும், தவறிழைத்த இறை முறையையும் ஊரும், அரசும் உணரவேண்டும் என்ற ஒரு பத்தினி நெறியின் சினம் அது. இந்தச் சினம் தவறிழைத்தவரை உணரவைக்கும் சினம். அன்றித் துன்பத்தை உறுத்திக்கொண்டு பிறருக்குக் காட்டிநிற்கும் சினமன்று. எனவேதான் ஊர்சூழ்வரியில் தன் கணவன் குற்றமற்றவன் என்பதை ஊரறியப் பத்தினிப் பெண்டிர் மீது வரியை ஏற்றி உணர வைக்கிறாள். ஏனெனில்,

வானம் பொய்யாது வளம்பிழைப் பறியாது
நீணில வேந்தர் கொற்றஞ் சிதையாது
பத்தினிப் பெண்டி ரிருந்தநா டென்னும் **(சிலம்பு. 15:145-147)**

அருந்திற லரசர் முறைசெயி னல்லது
பெரும் பெயர்ப் பெண்டிர்க்குக் கற்புச் சிறவாது **(சிலம்பு. 28:207-208)**

என நீதிநிலையை நெறியுணர்த்தும் கண்ணகியின் சினம் துயரம் கலந்த எள்ளல் சுவையை உடையது. அச்சுவையில் தருக்க முறையில் அறிவார்ந்த களத்தில் நின்று தன் சினங்கலந்த சூளுரையை வெளிப்படுத்துகிறார் அடிகள்.

அரசுறை கோயி லணியார் ஞெகிழம்
கரையாமல் வாங்கிய கள்வனா மென்றே
கொலை குறித்த னரே **(சிலம்பு. 18:26, 7-8)**

முறை செயலிலாத அரசனிருக்கின்ற ஊரின்கண் இருந்து வாழும் கற்புடைய பெண்டிர்காள், இஃது அதன் மற்றையச் சிலம்பு காணுங்கள் என்கிறாள்.

உலகில் பிறந்தாரொருவர் படாத துயரத்தையும், துன்பத்தையும் நான் அடைந்தேன். யான் அடைதற்குரியவளோ? - இது ஒன்று.

என்கால்சிலம்பு விலை கொடுத்துப் பெற இயலாததால் அச்சிலம்பைக் கொள்வதற்காகக் கொன்றுவிட்டார்களே - இது ஒன்று.

மாதர்த் தகைய மடவார்கள் கண்முன்னரே எனது காதற் கணவனைக் காண்பேன் - இது ஒன்று

காதற் கணவனைக் கண்டு அவன் வாயிலிருந்து தீதறு நல்லுரை கேட்பேன் - இது ஒன்று

தீதறு நல்லுரை கேளாது ஒழிவேனாயின் நோதக்க செய்தாள் என்று என்னை இகழுங்கள் - இது ஒன்று (சிலம்பு. 19:3-14)

மேற்குறிப்பிட்ட சிலப்பதிகார வரிகளின் தொகுப்பு துயருற்று ஆற்றாது அழுகின்ற கண்ணகியின் புலம்பல்கள் சினத்தைப் பறையறைந்து தெரிவிக்கும் அறிவிப்புகளல்ல. மாறாகத் தன் கணவன் குணநலன்களில் பழுதில்லாதவற்றைப் பழுதாக்கிப் பழியாக்குதல் மீது எழுந்த பொருளற்ற செயலின் புலப்பாடுகளாகும்.

மிகவும் உற்றவர்கள் பிரிந்தபோது இன்றும் கிராமத்துப் பெண்களின் ஆற்றாத துயர உணர்ச்சிக் கொந்தளிப்புக்கள் ஒப்பாரிப் படிமங்களாகத் திகழ்வதைக் காண இயலும். இத்தகைய படிமங்களுள் இறந்தவருடைய குணநலன்களும் குற்றமற்றவராய் வாழ்ந்த வாழ்க்கையும் அவரோடு தமக்குள்ள உறவுமுறை நெருக்கமும் புலனாகும். அதைப்போலவே கண்ணகி அழுது அரற்றும் வரிகளுள் தெய்வம் தொழாது கொண்ட கொழுநனைத் தொழுது எழும் கற்பின் உறுதியும், கணவன் களங்கமற்றவன் என்ற உண்மையும் அழுத்தம் பெற்றுத் திகழ்கின்றன. இந்த அழுத்தம் மதுரை மக்களைச் செய்வதறியாது மயங்க வைக்கிறது. அம்மயக்கத்துள் நிகழ இயலாத, நிகழக்கூடாத நிகழ்வு நிகழ்ந்துள்ளதை உணர்கிறார்கள். கண்ணகியின் தோற்றமும் அரற்றலும் தெய்வமாகவும் தெய்வக் குரலாகவும் அவர்களுக்குத் தோன்றுகின்றன. அக்குரலுள்,

> **வளையாத செங்கோல் வளைந்ததையும்**
>
> **தென்னவர் கொற்றம் சிதைந்ததையும்**
>
> **தண் குடை வெம்மை விளைத்ததையும்** **(சிலம்பு. 119:18, 19, 21)**

உணர்கிறார்கள். அந்த உணர்வுக்குள் செம்பொற் சிலம்பேந்திய வம்பப் பெருந் தெய்வமாகக் கண்ணகியின் பத்தினித் தோற்றம் புலப்படுகிறது. கண்ணகியின் தெய்வத்தோற்றம் வழக்குரை காதையில் வாயிலோன் வாயிலாக நன்கு

புலப்படுகிறது. மகிடன் பிடர்த்தலையேறிய கொற்றவை, அறுவர்க்கிளைய நங்கை இறைவனை ஆடல்செய்த காளி, தாருகன் மார்பைப் பிளந்த துர்க்கை ஆகிய தெய்வத் தோற்றங்களைக் கண்ணகியின் சினத்துள் காண்கிறான் வாயிலோன். ஆனால் பாண்டிய மன்னன் நெடுஞ்செழியனோ கண்ணகியின் வெகுளி அழுகையைச் சார்ந்தது என்பதை அவள் தோற்றத்திலிருந்து உய்த்துணருகிறான். அந்த உய்த்துணர்வு,

நீர்வார் கண்ணை யெம்முன் வந்தோய்
யாரையோ நீ மடக் கொடியோய் (சிலம்பு. 20:48-49)

என அவளிடம் வினவ வைக்கிறது.

அழுகை சார்ந்த வெகுளியைக் கொண்ட கண்ணகி,

நனிமிகு சுரத்திடைக் கணவனை யிழந்து
தனி மகன் புலம்பல் முதுபாலையாகும் (தொல்.புறத்.25-27)

எனும் நூற்பாவிற்கு இசைய,

புண்டாழ் குருதி புறஞ்சோர ....
பொன்னறு நறுமேனி பொடி ஆடிக் கிடக்கும்

கோவலன் உடலைக் கண்டு கண்ணகி தன் தீவினை எண்ணி அரற்றும் வரிகளில் காணலாம். இது நிகழும் களம் கோவலன் கொலையுண்ட இடமாகும். காலம் மாலையாகும். காலையில் பொழுநன் தன் குஞ்சியிலிருந்து பெற்ற வண்டார் மாலையைத் தன் வார்குழல் மேற்கொண்டவள். மாலையில் அவனை 'புண் தாழ் குருதி புறம் சோர'க் காண்கிறாள். காலையில் கணவனிடம் பெற்ற அன்பு நிலையையும், மாலையில் அவனை இழந்த அவல நிலையையும் அடுத்தடுத்து வைக்கும் சித்திரம் போல் அடிகளார் வைக்கும் பாங்கும் (juxtaposition) நாடகப் படைப்பாக்க உத்தியுள் அடங்குவதாகும்.

தெருக்கூத்து போன்ற ஆட்டக்கலையில் கட்டியக்காரன் கதைக் கூற்றுக்காரனாக வந்து இதுபோன்ற படிமப் பாங்கை அடுத்தடுத்துக் காட்டுவதை இன்றும் வழக்கில் காணலாம். இதனைக் கட்டியக்காரன் பாணியில் வருமாறு உரைக்கலாம்.

"அன்று காலையில் கணவன் குஞ்சியிலிருந்து மாலை பெற்று மேகம் போன்ற சுருண்ட தன் குழலில் சூட்டிக்கொண்ட கண்ணகி, மாலையில் அக்கூந்தல் புயல்போல் அலை எழுப்பிக் குருதி சோர்ந்து தரையில் வீழ்ந்து கிடக்கும் தன் கணவன் முன் அலறி அரற்றும் விதம் காண்க." காப்பியக் கதைப்போக்கில் அடிகளார் கட்டியக்காரன் கூற்றுக்குச் சான்று காட்டுவது போலக் காலையிலும் மாலையிலும் கண்ணகி இருந்த காட்சி நிலைகளைக் காட்டி நிற்பது சிறந்ததொரு கூத்தோவியப் பாங்காகும்.

சிலம்பின் துன்பமாலையிலும், ஊர்சூழ் வரிகளிலும் கண்ணகியின் அரற்றல் பாங்கு தமிழ் மரபுக் கூத்துக்களில் உற்றாரை இழந்த ஒப்பாரிப் படிமங்களுக்கு ஊற்றுக்கண்ணாய் அமைந்ததுவோ என்று கருதுவதற்கு இடமளிக்கிறது. அதைப்போலவே வழக்குரை காதையில் பாண்டியன் நெடுஞ்செழியனுக்கும், கண்ணகிக்கும் இடையில் நடைபெறும் உரையாடல் பான்மை பிந்தியக் கூத்து மரபுகளில் 'தருக்கக்கூறு' இடம்பெற உந்துதலாகவும் இருக்கலாம் எனக் கருத இடமிருக்கிறது. ஆனால் பிற்காலக் கூத்துகளில் காணப்படும் தருக்கப் பாடல்கள், உரையாடல்கள் தங்கள் பக்க நியாயங்களை வலியுறுத்துவனவாக அமைபவை. எனவே எதிராளிக்கு விட்டுக்கொடுக்காத ஒருவகை உளப்பான்மையைக் காணஇயலும். சிலம்பிலோ, கண்ணகியின்பால் தருக்கப் பாங்கின் தொனியின் கீறல்கள் இழையோடினாலும் தான் செய்த தவறொன்றிற்கு நியாயம் கற்பிக்கும் வகையில் பாண்டியன் தருக்கம் செய்யவில்லை. தன் தவற்றை அறியாதநிலையிலேயே உரையாடுகிறான். தருக்கம் செய்வதற்கு மாறாகத் தன் தவறாக இருக்குமோ என்னும் தேடல் உள்ளமும் அவன் உரையாடலில் கீற்றிடுகிறது.

அழுகை சார்ந்த கண்ணகியின் வெகுளிக்கும் இறையறம் பிறழ்ந்ததை உணராத பாண்டியனுக்கும் நியாயம் தேடும் ஆத்ம துடிப்பாக அவர்தம் உரையாடல் அமைந்திருப்பதைக் காணலாம். 'நீர்வார் கண்ணை என்முன் வந்தாய் யாரையோ மடக்கொடியாய்' என்னும் பாண்டியன் கேள்விக்குத்,

‘தேரா மன்னா செப்புவது உடையேன்’ எனத் தன் நாட்டின் இறையாண்மை, தன் குலப்பெருமை ஆகிய சிறப்புக்களைக் காட்டித் தவறற்ற தன் கணவன் கொலைக்களப்பட்டதைப் பூடகமாகச் சுட்டிக்காட்டி நீதி கேட்கிறாள்.

பாண்டியனோ ‘கள்வனைக் கோறல் கடுங்கோலன்று’ என்றபோது நேரடிச் சான்றினைக் காட்டி ‘என்காற் சிலம்பு மணியுடை அரியே’ என்றனள். கண்ணகியின் நியாயம் கோரல் இங்கு வெற்றி முனையை அடைகிறது. பாண்டியனும் தேமொழியுரைத்தது செவ்வை நன் மொழியெனத் தெளிகிறான். பாண்டிமாதேவியிடம் ‘தருக’ என வினவிக் கோவலனிடமிருந்து பெற்ற அணி மணிக் காற்சிலம்பைக் கண்ணகியின் முன் வைக்கிறான். கண்ணகி அதனை எடுத்து உடைக்க மன்னவன் வாயடைக்கும் மணி சிதறுகிறது. சிலப்பதிகாரம் என்னும் காப்பியப் பெயரின் குறியீட்டுத் தன்மை இங்குக் காட்சி விளக்கம் பெற்றுக் காப்பியத்தின் உச்சகட்டமான நாடகப் பாங்கான செயல்பாட்டை விளக்கி நிற்கிறது. கண்ணகியின் கற்புத் திறத்திற்கும், கோவலனின் குற்றமற்ற உண்மை நிலைக்கும், பாண்டியனின் இறைமுறைப் பிழைத்தலை உணர்ந்ததற்கும் மொத்தக் குறியீடாகச் சிலம்பு உடைகிறது. அதன் எதிரொலிக் குறியீடாகக் குடை தாழ்வதும், கோல் தளர்வதும், மன்னனின் மனநிலை உள் உணர்வின் புறச்செயல் புலப்பாடாகத் தோன்றும் படிமங்களை ஏற்படுத்துகின்றன. கண்ணகியின் அழுகை வெகுளிக்குள் பாண்டியனின் தன்னுள் தவறு உணர்வு கிளர்த்தப்பட்டு அதிர்வு இரங்கலில் தானே கள்வன் என மயங்கி வீழ்ந்து அவனை மடியச்செய்கிறது. அழுகையைச் சார்ந்த வெகுளி நிலை, துன்பமாலை, ஊர்சூழ்வரி, வழக்குரை காதை ஆகிய மூன்று காதைகளிலும் கண்ணகியின் தலையாய உணர்ச்சி நிலை புலப்பாடாகிக் காப்பிய நிகழ்வுகளுக்கான செயலோட்டங்களாகத் திகழ்கின்றது. அவற்றுள் கண்ணகி பல்வேறு உணர்ச்சிகளின் படிமங்களாகவும், அப்படிமங்களுக்கேற்ற நிறப்பொலிவுச் சாயல்களைப் பெற்ற ஓவியமாகவும் திகழ்கிறாள்.

அறிவார்ந்த நிலை

உணர்ச்சிநிலைப் பாங்கின் புலப்பாடு சிலப்பதிகாரத்தில் உள்ள நிறப்பிரிகை அளவிற்கு மணிமேகலையில் காணப்படவில்லை. மணிமேகலைத் துறவு எனும் கதைக்கரு இளங்கோவடிகளால் சிலம்பிலேயே தொகுத்துக் கூறப்படுகிறது. மணிமேகலை முழு அளவிலும் ஒரு துறவுக் காப்பியமேயாகும்.

மைந்தற் குற்றது, மடந்தைக் குற்றதும்
செங்கோல் வேந்தர்க் குற்றதுங் கேட்டுக்
கோவலன் றாதை கொடுந்துய ரெய்தி
மாபெரும் தானமா வான்பொரு ளீத்தாங்கு (சிலம்பு 27:88-91)

பிறந்த யாக்கைப் பிறப்பற முயன்று
துறந்தோர் தன்முன் றுறவி யெய்தவும் (சிலம்பு. 27:94-95)

என மாசாத்துவன் துறவு கூறப்படுகிறது.

கண்ணகி தாதை கடவுளர் கோலத்
தண்ணலம் பெருந்தவத் தாசீவகர்முன்
புண்ணியத் தானம் புரிந்தறங் கொள்ளவும் (சிலம்பு. 27:98-100)

எனக் கண்ணகியின் தந்தை மாநாய்கன் துறவு குறிப்பிடப்படுகிறது.

மற்றது கேட்டு மாதவி மடந்தை
....
மணிமே கலையை வான்றுய ருறுக்கும்
கணிகையர் கோலங் காணா தொழிகெனக்
கோதை தாமம் குழலொடு களைந்து
போதித்தானம் புரிந்தறங் கொள்ளவும் (சிலம்பு. 27:103, 105-108)

எனும் வரிகள் மாதவி, மணிமேகலைத் துறவு ஆகியவற்றைச் சுட்டுவனவாகும்.

மணிமே கலைமே லுரைப்பொருள் முற்றியே
சிலப்பதிகார முற்றும் (சிலம்பு. 30:15-18)

என மணிமேகலையின் கருப்பொருளையும், கதைப்பொருளையும் காட்டிச் சிலப்பதிகாரம் முற்றுப்பெறுகிறது. மணிமேகலைத் துறவில் சாத்தனார் துறவு நிலைக்கான பற்றறுத்தல் மனத்திண்மையை உரம்பெறச் செய்கிறார். உணர்ச்சி நிலைப் பாங்கைக் காட்டும் இடங்களில் கூத்தோவியப் பாங்கினைச் சாத்தனார் சிறப்புறவே அமைத்துள்ளார்.

மாதவியைப் பொறுத்தவரை சிலப்பதிகாரத்தில் அடிகள் சுட்டியபடி அறவண அடிகளிடம் ஐவகைச் சீலத்து அமைதியைப் பெற்று உய்வகை உணர்ந்த துறவு நிலையன்று அவள் தோற்றம். மணிமேகலைக் காப்பியத்துள் தொடக்கம் தொட்டு இறுதிவரை உள்ளது. தோன்றியும் தோன்றாமலும் மாதவிக் காப்பியம் முழுதும் பரந்து நிற்கிறாள்.

மணிமேகலையின் பாத்திர அறிமுகமே துயரம் தாளாது கண்ணீர் வடிக்கும் உணர்ச்சி நிலைச் சித்திரத்தில் தொடங்குகிறது. தந்தை கோவலனும், தாய் கண்ணகியும் உற்ற வெந்துயர் இடும்பை மேகலையின் செவியகம் புகுந்து அவளைச் சுட்டது. நெஞ்சம் கலங்கக் கண்ணில் மை தீட்டிய அழகை அழித்திடும்படி கண்ணீர் பெருகித் துளிகளாகி நறுமணம் வீசும் மாலையை நீராட்டியது. மணிமேகலை உற்ற துயரை ஓவியம்போல் சாத்தனார் காட்டிக் காப்பிய நாயகியை அறிமுகம் செய்கிறார். இதுபோன்று கண்ணீர் சிந்தும் துயரத்தின் இறுக்கத்தை மணிமேகலைக் காப்பியத்துள் காப்பியநாயகிக்கு மற்ற எந்தக் காதையுள்ளும் காணவில்லை. அதற்குரிய காரணம் சாத்தனார் மணிமேகலையைப் புத்தமதத் தத்துவார்த்த மன ஒப்புதலுக்கான அறிவார்ந்த தளத்திலிருந்து கொண்டு உணர்ச்சிகளை ஒடுக்குவதைக் காட்டும் நாயகியாகவே சித்திரித்துள்ளார். துயரங்களுக்குக் காரணமாக இருப்பவை வாழ்க்கையில் ஏற்படும் பற்றுக்களேயாகும்.

> **பிறந்தோ ருறுவது பெருகிய துன்பம்**
> **பிறவா ருறுவது பெரும் பேரின்பம்** **(மணி. 2:64-65)**

என்னும் பிறப்பறுக்கும் நெறியைத் தான் உணர்ந்தவாறு தன் மகள் மணிமேகலைக்கும் உணர்த்தவேண்டும் என்ற மாதவியின் நோக்கமும், தெளிவு

பெற எடுதத ஒரு முடிவும் இயைந்த மனஉறுதியே காப்பியத்தில் இடம்பெறும் உளநிலை உள்நிகழ்வாகும்.

பற்றின் வருவது முன்னது பின்ன
தற்றோர் உறுவது (மணி. 2:66-67)

என்ற வரிகள்படி பற்று, பிறவிப்பெருங்கடலில் நீந்தலாகும். அப்பெருங்கடலில் நீந்துதலைப் பற்றறுத்து மாய்க்கலாம் என்னும் ஆன்மத் தெளிவு அறிவுரையே மேகலையின் முழுமையான மனநிலை உணர்வாகும்.

மணிமேகலையாகிய காப்பியநாயகினைப் பொறுத்த அளவில் மூன்று கோணங்களில் பற்று மிக வாய்ப்பு உள்ளது. ஒன்று ஆடற்கலையால் ஏற்படும் பற்று. அடுத்தது உயரகுமரன்பால் ஏற்படும் காமப்பற்று. மூன்றாவது முற்பிறப்பு உணர்ந்த காரணத்தால் முற்பிறப்பில் கணவனும், இப்பிறப்பில் காதலனுமாகிய உதயகுமரனிடம் எப்படி நடந்து கொள்வது என்ற உளச்சிக்கல்.

மணிமேகலை நாட்டிய நன்னூல். நன்கு கடைப்பிடித்து மாதவிபோல் தலையரங்கு எறியவளா என்பது பற்றி அறுதியிட்டுச் சொல்லும் தெளிவான குறிப்பு இல்லை. எனினும் மணிமேகலை ஆடற்கலை மீது பற்றுக் கொள்ளும் அளவிற்குத் தேர்ந்தெடுக்க மூன்று நெறிகள் காணப்படுகின்றன.

முதலாவது மாதவியைப் போல் தலையரங்கேறித் தலைக்கோல் எய்தி, மாலை வாங்குநர் சாலும் தனக்கென ஒருவரோடு வாழ்தல். இரண்டாவது சித்திராபதியின் விருப்பம் போலும். உதயகுமரனின் கணிப்புப் போலும் பொன்னுக்கு உடலை விற்று வாழும் பொருந்தா வாழ்க்கை. மூன்றாவதாக மாமலர் நாற்றம் போல், 'மாதவி உரைத்த மயங்குநோய் வகுத்தது உரை', கன்மங்களாகிய காரணங்கள் தத்தம் பயனைக் கொடுத்ததற்குத் தோன்றுதலான ஏது நிகழ்வைப் பின்பற்றுதல்.

மூன்றாவதான துறவுநெறிக்கு இட்டுச்செல்வதை ஏற்றலாகும் என்னும் முடிவுக்கு, மாதவியுரைத்த துயருறு கோவலன் கண்ணகித் துன்பங்கள் ஒரு தூண்டலாக அமைந்துவிடுகின்றன.

மணிமேகலை நாட்டிய நூல் நன்கு கற்றுத் தேர்ந்தவள் என்பதற்கு இந்திர விழாவில் பங்கெடுக்காமைக்கு ஊரார் இகழ்தலைக் கூறவந்த வயந்த மாலை கூறும் கற்றுத் துறைபோகிய கலைகள் மாதவிக்கு மட்டுமல்லாமல் அவள் மகளுக்கும் பொருந்தும். சித்திராபதி மணிமேகலை, மாதவி ஆகிய இருவரும் இந்திர விழாவில் பங்கெடுக்க வேண்டுமென விரும்பியவள் ஆவாள்.

தன் சூழ்ச்சியால் மன்னர் மகனுக்கு மணிமேகலைபால் காம வெறியூட்டியதால் அவன் விஞ்சயன் கையில் மாண்டான் என்ற உணர்வு சித்திராபதியை உறுத்தியிருக்க வேண்டும். வருந்திய சித்திராபதி அரசியிடம் சிறைப்பட்ட மணிமேகலையை மீட்டுச்செல்ல வருகிறாள். அப்போது தேவ நாட்டிய மாதர் நூற்று இருபத்திருவரின் குலத்து வந்த மாதவி மட்டும் அன்று மணிமேகலையும் ஆடற்கலையில் வல்லவள் என்பதைக் கோடிட்டுக் காட்டுகிறாள்.

பரந்துபடு மனைதொறும் பாத்திர மேந்தி

அரங்கக் கூத்திசென்ற றையங் கொண்டது **(மணி. 24:21-22)**

அரங்கத்தில் ஆடவல்ல மணிமேகலை அமுதசுரபி ஏந்தி மனைதொறும் சென்று பிச்சையெடுத்ததைக் குறிக்கும் வரிகள் இவை. மேலும்

பாடல்சால் சிறப்பிற் பரதத் தோங்கிய

நாடகம் விரும்ப நன்னலம் கவினிக்

காமர் செல்விக் கடிமல ரவிழ்ந்தது **(மணி. 18:57-58)**

என்ற பாடலடிகளால் சிறந்த பரத கண்டத்தில் மேன்மை பெற்று விளங்கும் நாடகக் கலைகளை விரும்பிக் கற்று நலம்நிறைந்து பலராலும் விரும்பப்படும் செவ்விய எழிலுடன் பருவம் அடைந்தாள் மணிமேகலை எனத் தெரிய வருகிறது. பரதம் என்பதற்குப் பரத கண்டம் என்றும், நாடக நூலென்றும் பொருள் (மணி. உ.வே.சா. பதிப்பு, ப.191).

நாடகம் இவளாற் சிறப்பு மாகலும் நாடகம் விரும்ப' என்றார் (மணி. உ.வே.சா., ப. 191). 'நாடக மேத்து நாடகக் கணிகை' (சிலப். பதிகம், வரி 15) என்பதற்கு 'நாடகந் தானேத்தும் நாடகப் பொதுமகள்' எனப் பொருளையும் 'நாடகமேத்து மென்பது, நாடகம்தானே இவளாற் சிறப்பெயதலின் ஏத்திற்றென்றவாறு' (சிலம்பு., அடியார்க்கு நல்லார் உரை, உ.வே.சா. பதிப்பு, ப. 60) ஆகியவை மாதவியைப் போன்று மணிமேகலையும் நாட்டிய நன்னூல் கற்றவள் என்பதைக் காட்டுவனவாகும். எனினும் நாடகக் கணிகையரின் பொருந்தா வாழ்க்கைக்கு உடன்படாத மாதவி மேற்கொண்ட முடிவு, நாடகத் திறத்தையும், நாடகப் பற்றையும் விடுமாறு ஆடலும், பாடலும் அழகும் காட்டும் ஒரு வாய்ப்போ, சூழலோ மேகலை பெற்றதாகத் தெரியவில்லை. மேலும் அத்தகைய ஒரு சூழல் தோன்றி ஆடல் திறம்காட்ட இயலாது போய்த் தவிக்கும் கலையுள்ளப் போராட்டம் மேகலைக்கு ஏற்பட்டதாகக் காப்பியம் காட்டவில்லை. 'வகை வரி செப்பினுள் வைகிய மலர்போல்' நாடகமே விரும்பிப் பாராட்டும் திறம்பெற்ற நாடகக் கணிகையின் கலைத்திறம் மாதவியின் நோக்கப் பிடிக்குள் ஒடுங்கி நிற்பதையே காணமுடிகிறது.

மணிமேகலையைப் பொறுத்து மற்றொரு போராட்டம் அவள் மனம் உதயகுமரன்பால் செல்வதாகும். உதயகுமரனைப் பொறுத்தவரை கலைநயம் சுவைக்கும் பாங்கினைக் கொண்டவனாகக் காண இயலவில்லை. பெண்நலம் உண்ணும் மன்னன் மைந்தனாகவே காணப்படுகிறான்.

பளிக்கறை புகுந்த மணிமேகலை பொருமுக எழினி நீக்கி உதயகுமரனைக் கண்டபோது அவன்பால் ஈர்த்த மனத்தால் அவளுடலில் தோன்றிய காம அசைவுகளை உதயகுமரன் உற்றுணர்ந்தான்.

காந்தளஞ் செங்கை தளைப்பிணி விடாஅ
ஏந்திள வனமுலை யிறை நெரித் ததுஉம்
ஒத்தொளிர் பவளத் துள்ளொளி சிறந்த
முத்துக்கூர்த் தன்ன முன் னெயிற் றமுதம்
மருந்தே மாந்த வாருயிர் தளிர்ப்ப
விருந்தின் முர லரும்பிய துஉம்

மாயிதழ்க் குவளை மலர்ப்புறத் தோட்டிக்
காய் வேல் வென்ற கருங்கய னெடுங்கண்
அறிவுபிறி தாகிய தாயிழை தனக்கெனச்
செவியம் புக்கூ சென்ற செவ்வியும் (மணி. 18:68-77)

ஆகிய வரிகளில் கைகளைப் பிணைத்து அவற்றின் இடையே வனமுலை ஏந்திப் பெருமூச்சு எயிர்த்து நெறித்துக் காட்டினாள். பவளவாய் திறந்து கூர்மையான பற்களைக் காட்டி முறுவல் பூத்தாள். குவளை மலர்கள் போன்ற கண்களின் கூர்மையான பார்வையால் கடைக்கண் நீண்ட விழிகள் காதுகளில் ஓடி விழுமாறு அசைத்துச் சாயல் காட்டினாள் என்று சுட்டுகிறான் உதயகுமரன்.

பளிக்கறைக் காதையில் தன்னையும் அறியாமல் தன் மனம் உதயகுமரனிடம் சென்றதை 'இதுதானே காமத்து இயல்பு' என வியக்கிறாள். அவள் உள்ளத்தில் தோன்றிய காமத்து இயல்பில் ஏற்பட்ட புறச் செயல்பாடுகள் அவை என்பதை மேற்கூறிய வரிகள் சுட்டுகின்றன. எனினும் உணர்ச்சிவயப்பட்ட மேகலை புத்தபீடிகை உந்துதலால் அத்தகைய காம உணர்வைப் புலனடக்கப் பயில்தலில் தன்னைக் கரைத்துக்கொள்ள முற்படுகிறாள். ஆனால் காயசண்டிகை உருவில் இருந்தும், யாக்கை நிலையாமை பற்றிய உரை கேட்ட பின்பும், மேகலையின்பால் களையாத வேட்கையைக் கைவிடாதவனாக உதயகுமரன் தோன்றுகிறான். மணிமேகலை விஞ்சடையன்பால் காதல் கொண்டுள்ளாளோ என்னும் ஐயத்தை இரவில் வந்து காணலாம் என்ற உணர்வுடன் திரும்புகிறான். அப்போதும் விண்ணில் உலவும் தென்றல் தேரில், மீன் கொடியுடனும், கரும்பு வில்லுடனும், முல்லை அரும்புகளை அம்புகளாகக் கொண்ட மதனவேளைத் துணைகொண்ட காதல் நோயுடனே செல்கிறான். இரவில் வாளால் எறியப்பட்டு மடியப் போகிறோம் என்பதை அறியாத அவன் செயலில் 'முரண் நகை' உத்திகொண்ட நாடகச் செயற்பாடு மிளிர்கிறது.

மணிமேகலைக்கு உதயகுமரன்பால் உள்ள ஈர்ப்பு காமஉணர்வுடன் கூடிய காதல் நோயாகத் தோன்றினாலும், அவன்தான் தன் முற்பிறப்புக்

கணவன் இராகுலன் என்று அறிந்ததும் முரண்உணர்வுகளைச் சமநிலைப் படுத்தும் உள்ஓட்டச் செயல்பாடுகளாகத் திகழ்கின்றன. காதல் உணர்வுகளைப் புலனடக்கத்துள் புதைக்க முயலும் மேகலை, கொழுநன் தொழுதேத்தும் பத்தினிக்கடன் மேற்கொண்ட இலக்குமி ஆகிய இப்பிறப்பும் முற்பிறப்பும் கலந்து சிந்தனையும் செயல்பாடுகளும் கொண்ட இரட்டைநிலைப் பாத்திரமாகத் திகழ்கிறாள். உதயகுமரன் அம்பலம் புக்க காதையில் பாத்திரமேந்திய நிலையில் மேகலையைக் கண்ட பின்னும்,

இடங்கழி காமமொ டடாங் கானாகி
உடம்போ டென்ற னுள்ளகம் புகுந்தென்
நெஞ்சங் கவர்ந்த வஞ்சக் கள்வி
நோற்றூண் வாழ்க்கையி னொசிதவந் தாங்கி
ஏற்றூண் விரும்பிய காரண மென்னென (மணி. 18:119-122)

என நெகிழ்கிறான். பின்னர், துணிந்து,

நல்லா யென்கொ னற்றவம் புரிந்தது சொல்லாய் (மணி. 18:126)

என வினவுகிறான். அவனுள் அடங்கிய காம உணர்வு தன்னை உந்தியபோதும் உதயகுமரன் முற்பிறப்பில் இலக்குமியாகிய தன் கணவன் இராகுலன் என்ற நினைவு கூர்மைபெறுகிறது.

என்னமர் காதல னிராகுல னீங்கிவன்
தன்னடி தொழுதலும் தகவு (மணி. 18:128-129)

என அடிபணிந்து வணங்குகிறாள். மேகலை என்ற அளவில் அவன் தன்னை நெருங்க நினைத்ததால் தன்னுள் உறையும் காமத்தை அடக்கி ஒதுக்க வேண்டும் என்ற மேகலையின் மனநிலை ஒரு புறமும்,

அறை போய் நெஞ்ச மவன்பா லணுகினும்
இறைவளை முன்கை யீங்கிவன் பற்றினும்
தொன்று காதலன் சொல்லெதிர் மறுத்தல்
நன்றி யன்றென நடுங்கினன் (மணி. 18:130-133)

எனும் முற்பிறப்பு இலக்குமியின் மனநிலை ஓர் புறமுமாகச் செய்வதறியாது திகைத்து நடுங்குகிறாள். பின்னர்த் தன் நெஞ்சத்து உரம் சேர்த்துத் தான்

நற்றவம் விரும்பும் காரணத்தை தன் உள்ளத்திற்கும், உதயகுமரனுக்கும், மனத்துள் உறையுமாறு கூறுகிறாள்.

பிறத்தலும் மூத்தலும் பிணிபட் டிரங்கலும்
இறத்தலு முடைய திடும்பைக் கொள்கலம்
மக்கள் வாழ்க்கை யிதுவென வுணர்ந்து
மிக்க நல்லறம் விரும்புதல் புரிந்தேன் (மணி. 18:136-39)

எனக் கூறி இறுதியில்,

கேட்டனை யாயினும் வேட்டது செய்க

என வியங்கோள் வினை முற்றலுடன் தன்னுடைய விடையைத் தருகிறாள். அரசகுமரன் என்பதற்கப்பால் கணவனுக்குரிய மதிப்பும் அவ்வேண்டுதல் தொனியில் உள்ளது. சம்பாதிக் கோவிலுக்குள் சென்று மாயவித்தையுடைய மந்திரத்தால் தன்னைக் காயசண்டிகை என்னும் வித்தியாதர நங்கையின் வடிவு பெறுகிறாள். தன்னையும் தன்னுள் அடங்கிய முற்பிறப்பு இலக்குமியையும் பாதுகாக்கும் கவசமாக காயசண்டிகை உருவத்தைக் கொள்கிறாள்.

அவளது ‘ஆண்மக்கள் செயலை யாரால் அறிய இயலும்’ என்னும் கேள்விக் குறிக்குற் ‘முற்பிறப்பு நட்புறவால் தன் மனம் உறவுபெற்று அவனை நெருங்குதல், அதே உறவால் அவன் தன்னைத் தீண்டல்’ ஆகிய உள்ளுணர்வும் ஒடுங்கியுள்ளது. இப்பிறப்பில் நல்லறம் துறவறம் பேணுதல், முற்பிறப்பு நல்லறம் இல்லத்தரசியின் தற்கொண்டான் பேணுதல் ஆகிய இருதலைக் கொள்ளி நிலையிலிருந்து காயசண்டிகையின் உருவம் அவளைக் காக்க வைக்கும் என முடிவு செய்கிறாள். உள்ளத்தால் மணிமேகலையாகவும், உடலால் உதயகுமரன் தீண்ட இயலாத காயசண்டிகையாகவும் தன்னை மாற்றுரு ஒன்றில் மறைத்துக்கொள்கிறாள். அவ்வாறு மாற்றுருக் கொண்டாலும், முற்பிறப்பில் தான் இலக்குமியாகி இராகுலன் இல்லக் கிழத்தியான உள்ளத் துடிப்புக்களில் இருந்து மணிமேகலையால் மீள இயலவில்லை.

மணிமேகலைக் காப்பியத்தின் உணர்ச்சிநிலை உச்சகட்டமே அவளின் துறவு மனம், மாற்றுரு உணர்வு, பத்தினித் துடிப்பு ஆகிய முந்நிலை முடிச்சுக்கள் அவிழ்தல் நிகழ்வுகளாகும். காஞ்சன் என்னும் விஞ்சயனின் மையல், உதயகுமரனின் காதல், மணிமேகலையுடன் இணைந்த காய சண்டிகையின் உடல்வனப்பு, இலக்குமியின் இல்லறம் கலந்த மணிமேகலையின் துறவு உள்ளம் ஆகியவற்றின் பின்னல்களாலான செறிவுமிக்க நிகழ்வு இது. காயசண்டிகை ஏந்து இளவனமுலை அவள் உடலின் எடுப்பையும், இளமையையும் விஞ்சையன் காஞ்சனுக்குக் காட்டுகிறது. எனவே, அவன் அவளிடம் பழமைக் காதற் கட்டுரை பல கூறிப் பாராட்டுகிறான். காய சண்டிகை உடலை நோக்கிக் கூறிய அவன் பழைய காதல் அன்பு மொழிகள் மணிமேகலையின் உள்ளத்தைத் தொடவில்லை. எனவே ஏறெடுத்தும் பாராது நீங்குகிறாள்.

தன் அழகின் மீது விருப்புற்று நோக்கிய உதயகுமரனிடம் இன்னும் மறைந்தொழியாத காதல் ஈர்ப்பும், பழம் பிறப்பு இல்லாள் அடக்கமும், தவத்திறம் உணரத்துடிக்கும் உள்ளத்தோடு கலந்து யாக்கை நிலையாமை பற்றி அறவுரை கூற அவளைத் தூண்டுகிறது. அப்போது பளிக்கறை புக்கு காதையில் உதயகுமரனை நோக்கியபோது தோன்றிய,

பவளக் கடிகையற் றவளவா ணகையும்
குவளச் செங்கணும் குறிப்பொடு வழாஅள் **(மணி. 20:75-76)**

என்ற முறுவலும், கண்களின் குறிப்பும் எதிரொளித்தன. இதனை விஞ்சயன் காணத் தவறவில்லை. உதயகுமரன் மீது அவளுக்குக் காதல் நோக்கு உள்ளதெனக் கொண்டு பொறாமை மேற்பட வாளால் எறிந்து மன்னர் மைந்தனைக் கொலை செய்து நிற்கிறான்.

தன்னைக் காயசண்டிகையாக மாற்றுருக் கொண்ட காரணத்தால் தன் முற்பிறப்புக் கணவன் கொலையுண்டதை எண்ணி மணிமேகலை, தன் உருவம் கொண்டு வருந்தலானாள். அவ்வருத்தத்தில் அவளையும் மீறிய முற்பிறப்பு

இலக்குமியின் துடிப்பு மேலிட்டு நிற்கிறது. இவ்விரு நிலைக்கும் பொதுவான காதல் என்னும் விளியோடு புலம்புகிறாள்.

திட்டிவிடமுண்ண னினுயிர் போநாள்
கட்டமு லிமத் தென்னுயிர் சுட்டேன் (மணி. 21:11-12)

கண்களால் விடம் கக்கி உயிருண்ணும் திட்டிவிடப் பாம்பால் இராகுலன் இறந்ததும் அவன் மனைவி இலக்குமி மயானத்துள் அவன் உடலின் எரியில் புகுந்து மாய்த்ததும் முற்பிறப்பு நினைவுகளின் கொதியலில் நீர் முத்துக்களாக அடிமனக் குமுறல்களாகின்றன.

உவவனம மருங்கி னின்பா லுள்ளம்
தவிர்விலே னாதலிற் (மணி. 21:13-14)

என முன்பு உணர்த்திய குறிப்புக்களை எண்ணி நீண்டு உயிர்த்தாள்.

. . . . நின் னிடர் வினொழிக்கக்
காயசண் டிகை வடிவானேன் காதல (மணி. 21:21-22)

என வெய்து உயிர்த்தாள்.

வைவாள் விஞ்சயன் மயக்குறு வெகுளியின்
வெவ்வினை யுருப்ப விளித்தனையோ (மணி. 21:23-24)

எனத் துயரச் சொற்களால் நெட்டுயிர்த்துப் புலம்பினாள்; அழுதாள்; ஏங்கினாள்; பெருமூச்சுவிட்டாள்; உதயகுமரனைக் காண எழுந்தாள்.

மணிமேகலையின் உணர்ச்சிமிக்க நிகழ்வுகள் யாவும் காப்பிய ஆக்கத்தில் உட்தொனியும் பொருளுமான பாசம் துறத்தல், அணிகலன் மறுத்தல், ஆடல் பாடல் புறந்தள்ளல், உயர்ந்த இருக்கை ஏற்காமை, விடியும் முன் உண்ணாமை என நினைவு பிறழாத சில கொள்கை வருத்தும் மனநிலையுள் மடிதலாகும். உணர்வுகளில் தன்னைக் கரைத்துக் கொள்ளாத அறிவார்ந்த தளத்தின் செயல்பாடுகளாகும்.

குறியீட்டுப் படிமச்சுவை

நாடகம் என்பது அபிநயத்தால் புலப்படுத்தும் பாங்கு ஆகும். அபிநயம் என்பது இல்லாத ஒன்றினை இருப்பதாக உளம் ஒன்றிக் காட்டுதல் ஆகும். கூத்தன் ஒருவன் தன்னை உமையொரு பாகனாக ஆண்மை, பெண்மை ஆகியவற்றின் உடல் மற்றும் உள்ள அசைவுகளைத் தெய்வநிலைப்பான்மையில் காட்டும்போது அவிநயத்தின் உச்சநிலை, ஆழம், செறிவு ஆகியவை புலனாகின்றன. இங்குப் புனைவு என்னும் சொல் மேலோங்கி நிற்கும். இப்புனைவுகள் யாவும் கூத்தன் எனும் மனித உடலையும் உள்ளத்தையும் ஊடகமாகக் கொண்டு கலைக் குறியீடுகளாக்கிப் புலப்படுவதேயாகும். எனவே புனைவுகள் ஒரு பொருளின் மீது பின்னப்படும்போது அப்பொருள் அப்புனைவுகளைக் குறித்துக் காட்டும் அடையாளச் சின்னமாகிப் புனைவுகள் யாவும் படிமங்களாகின்றன. அடையாளங்கள் புனைவுப் படிமங்களாகும் போது தெளிதல் என்பதற்கும் அப்பால் உய்த்து உணருதல் என்னும் அனுபவ நிலையாகிறது. இத்தகைய உய்த்துணர்வு அனுபவம் நாடகக் கலையைப் பொறுத்தவரை கலைஞனையும், சுவைஞனையும் உடனடியாகப் படைப்பாக்க உள்ளங்களுக்கு இட்டுச் செல்வன. இதுவே நாடகத்தின் கவித்துவ நிலை அனுபவமாகும். அறிவார்த்தம், உணர்ச்சிநிலை ஆகியவற்றைத் துலக்கும் வரையறை வகுக்கப்பட்ட கோலங்களின் தூண்டல்களைக் கவித்துவ உணர்வை உந்துவதாகும். அவ்வாறு வரையறை வகுக்கப்பட்ட கோல வடிவங்கள் உடனடிக் குறிப்புக்களின் அடையாளச் சின்னங்களாகும்போது அவை குறியீடாகின்றன (Derek Bonskill, Acting and Stage Craft Made Simple, p. 140).

ஐம்பெரும் காப்பியங்களுள் சிலப்பதிகாரம் சிலம்பு என்னும் அணிகலனை அடையாளமாக்கிக் கண்ணகியின் மறக் கற்பை உணர்த்தும் ஓர் குறியீடாகிறது. இக்குறியீடும் அடையாளச் சின்னம் என்பதற்கு அப்பால் அதனுள் அடங்கிக் கிடந்த மாணிக்கப் பரல்கள் பாண்டிய மன்னன் அவையில் உடைபட்ட சிலம்பிலிருந்து மன்னவன் வாய் வரை தெறித்தபோது பாண்டியன் முறையிழந்து சொல்லிழந்தான் என்னும் குறியீட்டுப் படிமமானது. இந்தக்

குறியீட்டுப் படிமப் பின்னணியில் கண்ணகியின் காதை முழுதும் உள்ளடக்கமாகிச் சிலப்பதிகாரம் என்னும் காப்பியப் பெயரை இளங்கோ அடிகள் மனத்துள் பதிக்கிறது.

அரைசியல் பிழைத்தாற் அங்கூற் றாவதம்

ஊழ்வினை உறுத்துவந்து உட்டும்

என்னும் கருத்துக்கள், காட்சிப் படிமங்களாக ஆக்கம் பெறுகின்றன. காப்பியம் முழுதுமே சிலம்பு என்னும் குறியீட்டிற்குள் அடங்கி, உரைசால் பத்தினியின் உயர்வைக் காட்டும் கண்ணகிக் கதையின் காட்சிப் படிமமாக விளங்குகிறது. சிலம்பு உடைபட்டு மணிகள் சிதறுதல் கண்ணகியினுள் அடங்கியிருந்த பத்தினிப் பாங்கு அதன் திறத்தை வெளிப்படுத்துகிறது என்பதைக் காட்டுவதாகும். உவமை, உருவகம் போன்றவை காப்பிய அணிகளின் குறியீடுகளாகும்போது படிமங்களாகி, ஓவியப் பாங்கினைப் பெற்றுத் திகழ்ந்து அவை கவித்துவத்தின் உந்துதளமாகி நிற்பவையாகும்.

கண்ணகிக் காப்பியத்தில் நாடகப் பாங்கான உள் மற்றும் வெளி நிகழ்வுகள் வளரத் தொடங்கும் இடம் கானல்வரியாகும். இதன் முன்னர் நிகழ்ந்த புறநிலை நிகழ்வுகள் என்பன கோவலன் கண்ணகி காதல், கோவலன் மாதவி காதல் என்ற இரு நிலைகளாகும். கோவலன், கண்ணகி மாதவியாகிய காப்பியத்தின் முதன்மைநிலை மாந்தர்களின் பிணப்புச் சிக்கல் கானல்வரியில் தான் அழுத்தமிக்க நிகழ்வுச் செறிவுடன் தோன்றத் தொடங்குகிறது. கடற் கானலில் தோன்றும் மாந்தர்கள், கோவலனும் மாதவியும் ஆவர். தோன்றா விடினும் நிலைபெற்று நிகழும் மாந்தராகக் கண்ணகி நிலைபெறுகிறாள்.

கானல் வரியில் நிகழும் புறநினைவு என்பது மிகவும் எளிதில் புரிந்து கொள்ளக்கூடியதாகும். கோவலன் வேறொரு மாதை நினைப்பதாகக் கொண்டு, மாதவி தானும் வேறோர் ஆடவனை நினைப்பதாகத் தோன்றும் ஒரு நாடக விளையாட்டாகும். இந்தவிளையாட்டில் உருவாகும் புறநிகழ்வு இருவருடைய தவறான புரிதலாகும். காவிரி, கங்கை ஆகிய ஆறுகளும், நாட்டுத்

தலைவனும், அவன் கொண்ட வெற்றியும் இணையும் உருவகப் பிணப்புக்குள் கண்ணகி, கோவலன், மாதவி ஆகிய படிமங்கள் பின்னப்படுகின்றன.

'கோவலன் பிற கன்னியரை அணைத்து வந்தாலும் மாதவியாகிய தான் புலத்தலாகாது' எனக் கோவலன் தன் தனித்திறத்தை விளக்கித் தன் பரத்தமைக்கு உரிமை வேண்டியே பாடுகிறான் என்று மாதவி கருதுகிறாள் (தெ.பொ.மீ., கானல்வரி, ப. 113).

பின்னர் கோசிகமாமணி வழி மாதவி அனுப்பிய கடிதத்தில்

குலப்பிறப் பாட்டியோடு

இரவிடை கழிதற்கு என் பிழைப் பறியாது (13:89-90)

எனக் குறிப்பிடும் வரிகளுக்கு 'முன்னர் கங்கை தன்விரிப்பு' முன்னர் 'கங்கை தன்னைப் புணர்ந்தாலும்' (97:2) என்றும், 'மங்கை மாதர் பெருங்கற்பு' (97;2) ஆண்டு கூறினமையின் ஈண்டு குலப் பிறப்பாட்டியெனத் தோற்றுவாய் செய்து தன் பிழைப்பின்மை கூறினாள் (சிலம்பு., உ.வே.சா. பதிப்பு, ப. 345).

அடியார்க்கு நல்லாரின் இவ்வுரையை மேற்கோள் காட்டி 'மாதவி பின்னர் இப்பாடலின் உண்மைப் பொருள் கண்ணகியே என அறிந்து வருந்துகிறாள் எனக் கானல் வரி (தெ.பொ.மீ. , ப 115) காட்டுகிறது.

கானல்வரியில் ஒன்றிய உள்ளங்கள் அடிமன அதிர்வுகளைக் கிளப்பும் போது சூட்சுமம் உணராத நரம்புகளின் பண்களுக்குள் மனம் மயங்கி நிற்பதால் ஏற்படும் சிக்கலின் புலப்பாட்டைக் காண இயலுகிறது. எனவே கோவல்னின் அடிமனத்துள் உறையும் கண்ணகியை மாதவி ஏற்கத் தயாராக உள்ளாள். ஏனெனில் கோவலன்பால் அளவற்ற அன்பைக் கொண்டவள் மாதவி. நாடக மகளிர்க்கு வகுத்த நெறிமுறைகளைத் தாண்டிய குலப்பிறப்பு உயர்வை உணர்ந்தவள் மாதவி. மாதவி கொடுத்தனுப்பிய கடிதத்தைக் கோசிகமாமணி நடைக் களைப்பாலும், மனச் சோர்வாலும் அடையாளம் காண இயலாதவாறு இருந்த கோவலனை அவன்தான் என்று உறுதிசெய்து கொள்ள அருகிலுள்ள மாதவிக் கொடியை நோக்கி,

கோவலன் பிரியக் கொடுந்துய ரெய்திய
மாமலர் நெடுங்கண் மாதவி போன்றிவ்
வருந்திறல் வேனிற் கலர்களைந் துடனே
வருந்தினை போலுநீ (சிலம்பு. 13:48-52)

எனக் கூறுகிறான்.

மாதவிக்கொடி இங்கு உவமை. ஆனால் அந்த உவமைக்குள் மாதவி உற்றுள்ள துயரத்தின் செறிவு படிமமாகிறது. இந்தச் செறிவே கோசிகமாமணியிடமிருந்து மாதவியின் ஓலைப் பாசுரத்தை வாங்கிப் படித்து, பொருளெல்லாம் உணர்ந்து, அவள் தன்னால் செய்யப்பட்ட தீதிலள், இஃது என்னால் செய்யப்பட்ட தீதே எனத் தெளிகிறான்.

மாதவி, கோவலன் ஆகியோரின் அகமனத்து உணர்வுகளை எண்ணும் போது ஒன்றிய உள்ளங்களின் அடிமன அதிர்வுகள் கிளம்பி எழும் தருணம் யாழின் நரம்பு அதிர்வுகளுக்குள் எழுந்த பாட்டாகவும் பண்ணாகவும் விரிகிறது. அப்பண்ணுள் சூட்சுமம் காணாத உணர்வு நரம்புத் துடிப்புக்கள் மயங்கி நிற்பதால் ஏற்படும் சிக்கலைக் கானல்வரிகளில் காணமுடியும். இருவரின் வரிப் பாடல்களிலும் இருவரும் மேற்படி மயக்கத்துள் சிக்கி நிற்பதைக் காணலாம். எனவே கானல்வரி நிகழ்வுகள் யாழின் நரம்பசைவுப் பண்களுள் படிமங்களாகின்றன. யாழோ சித்திரப்படம் கொண்ட மேலுறையிலிருந்து வெளிக்கொணரப்பட்டதாகும். 'சித்திரப் படத்துள் புக்கு யாழ் கையில்தொழுது வாங்குதல்' என்னும் வரிகளே கானல்வரிக் கதையைப் படிமமாகக் கொண்ட குறியீடாகும். புறமன உணர்வுகளிலிருந்து அகமன உணர்வுகள் வெளிக்கொணரும் நரம்புகளைக் கொண்ட மனித உள்ளத்தின் சின்னமாகிறது யாழ். மனித உடலையே வீணையாக உருவகப்படுத்திக் கொண்டால், இந்த மெய்யாகிய வீணையின் கையில் யாழின் நரம்புகள் இழைத்தும் இணைந்தும் நிற்பன. கண்முன் காவிரியையும், கற்பனையுள் கற்புடை மனையாள் கண்ணகியையும் கொண்டு கோவலன் பாடுகிறான். கண்முன் நிற்கும் கோவலனையே கற்பனைக் காதலனாக்கி மாதவி

பாடலுற்றாள். இத்தகைய அடிமனத்துப் பாடல்களுள் உயிர்த்துடிப்பு மேலிட இருவரின் இசையிலும், பாட்டிலும் அன்பின் ஆழம் புலப்படலாயிற்று.

கோவலனுக்குக் காவிரி கற்பனைத் தூண்டலாகவும், மாதவிக்குக் கோவலனே கற்பனைத் தூண்டலாகவும் ஆயினர். அந்தத் தூண்டலற்ற யாழாகிய மாதவி நிலா முற்றத்தில் கோவலனைப் பிரிந்த நினைவில்,

அதிரா மரபின் யாழ்கை வாங்கி

மதுர கீதம் (சிலம்பு. வேனிற் 23-24)

பாடத் தொடங்கினாள். இசைபொருந்த அமையாது மயங்குகிறாள். 'பிரிவின் கண் வேனிற் பண் பாட நினைத்தாள். பொழுதுகண்டு கலங்கினதாலே காலப் பண்ணுக்கு அமைந்த பாட்டுமொழிய வேறு சில விரவின' (சிலம்பு. அடியார்க்கு நல்லார், உ.வே.சா. பதிப்பு, ப. 222).

கையாழும், மெய்யாழும் அன்பின் தீண்டலைப் பிரிந்த அளவில் பொருந்தவில்லை. மாதவியின் மயங்குறு இந்நிலை கானல் வரியில் அன்புத் தூண்டலால் பொருந்தி இசைத்த யாழும், உளமும் வேனிற் பண்ணில் பொருந்தாது நிற்பது இணைதல் பிரிதலாக மாறுங்காலை வரிகள் கதைப் போக்கின் படிமம் மிக்க செயல்பாடாகக் காட்டுகிறது.

மணிமேகலையிலோ அதன் கருப்பொருளாகிய துறவுநிலையை அடைதல் என்பதே மாலையை மையப் படிமமாகக் கொண்டு பீடிகையில் இடலாகும்.

தூநிற மாமணிச் சுடராளி விரிந்த

தாமரைப் பீடிகை தானுண் டாங்கிடின்

அரும்பவிழ் செய்யும் மலர்ந்தன வாடா

சுரும்பின் மூசா தொல் யாண்டு கழியினும் (மணி. 3:65-68)

என்ற வரிகளில் மணிமேகலை எதிர்காலத்தில் புத்தபீடிகையில் இட்ட வாடா மலராகத் திகழப்போகிறாள் எனும் உள்ளோட்டத்தைக் காணலாம். இது அவளின் எதிர்காலம் பற்றிய பூடகக் குறிப்பும் ஆகும்.

புத்தன் பாதத்தை ‘மணிபத்மம்’ என்றலும், அதனை வழிபடுவோர் அதுபற்றி ‘ஓம் மணிபத்மேஹூம்’ என்ற மந்திரத்தைச் செபித்தலும் பௌத்த சமய மரபு (மணி. உ.வே.சா. பதிப்பு, ப. 32).

பளிக்கறை மண்டபத்துப் பத்மபீடிகையினருகில் நின்ற மேகலை அரும்பிலேயே மணிபல்லவத்தீவில் மாமணி பீடிகையின் முன் பழம் பிறப்பு உணர்தல் என்ற மலர்ச்சி தொடங்குகிறது.

விரிந்திலங் கவிரொளி சிறந்து கதிர்பரப்பி
உரைபெறு மும்முழ நிலமிசை யோங்கி
திசைதொறு மொன்பான் முழுநில மகன்று
விதிமா ணாடியின் வட்டங் குயின்று
பதும சதுரம் மீமிசை விளங்கி
அறிவார்க் கமைந்த வாசன மென்றே
நறுமல ரல்லது பிறமரஞ் சொரியாது
பறவையு முதிர்சிறை பாங்குசென் றதிராது
தேவர் கோனிட்ட மாமணிப் பீடிகை **(மணி. 8:44-52)**

என்னும் வரி மணிமேகலை நறுமலராதலை உள்ளோட்டமாக உணர்த்துவது ஆகும். அப்புத்த பீடத்தில் சொரியப்படும் நறுமணமிக்க வாடா மலராய் மாறுதலே மணிமேகலைத் துறவாகும். தந்தையாகிய கோவலன் கொலைக் களப்படத் தாயாகிய கண்ணகி இழந்த துயர் கேட்டுப் புத்தருக்காகத் தொடுத்த மாலையைக் கண்ணீரால் நனைத்தவள் மணிமேகலை. தானே புத்த பீடத்தில் சொரியப்படும் மலரான மனப்பக்குவம் அடையும் உருவகப் படிமக் குறியீடு மேகலையின் துறவு ஆகும்.

அமுதசுரபி பசிப்பிணி தீர்க்கும் பாத்திரம் மட்டுமன்று; மணிமேகலையையே குறிக்கும் ஒரு குறியீடாகும். அமுதசுரபி என்னும்போதே மணிமேகலையின் பிக்குணித் தோற்றம் இணைந்து மனத்துள் தோன்றுவது பழகிய நிலையில் உள்ள படிமச் சித்திரமாகும்.

அமுதசுரபி வெறும் கையில் ஏந்திய பாத்திரம் மட்டுமன்று; தாயின் அன்பைச் சுரக்கும் இடுகுறிப் பொருளாகும். ஆபுத்திரன் கையிலிருந்து பெற்ற பாத்திரம், அவனைப் பெற்றதும் அவன் தாய் இரக்கம் காட்டாது கண்காணாத தோட்டத்தில் இட்டுச் சென்றவள். பிறந்தவுடன் பசியின் கொடுமையில் துடித்தது அக்குழந்தை. அக்குழந்தையின் பசித்துயர் கேட்டு,

ஆவந் தணைந்தா கதன் றுயர் தீர

நாவா னக்கி, நன்பா லூட்டிப்

போகாதெழு நாட் புறங்காத்து தோம்பிய (மணி. 13:12-14)

என்படி ஆ வந்து அணைத்துப் பால்சுரந்து ஊட்டப்பெற்ற காரணத்தால் ஆபுத்திரன் எனப் பெயர் கொண்டனன். இழிபிறப்பால் இகழப்பட்ட ஆபுத்திரன் பிச்சைப் பாத்திரம் கையிலேந்தித் தான்பெற்ற உணவை, காது கோளாதோர், கால் முடப்பட்டோர், பேணுதல் இல்லாதோர், பிணிப்பட்டோர் ஆகியோருக்கு அளித்து எஞ்சியதை உண்டு வாழ்ந்தனன். மதுரையம்பதி சிந்தாதேவி செழுங்கலை நியமமாகிய நாமகளுக்கு எடுத்த கோவிலில் தங்கி வாழ்ந்த அவன், மழைச் சாரலில் பசியால் துடிக்கும் வழிப்போக்கர்களைக் கண்டு துயறுற்றபோது 'நாடு வறம் கூரினுமிவ் வோடு வறம் கூராது' எனக் கலைமகள் அளித்த அமுதசுரபி அது.

உதயகுமரன் முன் பளிக்கறையில் பொருமுக எழினி நீக்கி,

காந்தளஞ் செங்கை தளைபிணி விடாஅ

ஏந்திள வனமுலை யிறை நெறித் ததூஉம் (மணி. 18:68-69)

போன்று காமப்பிணி இறைத்தல் நெறிக்காது, மேகலை மார்பகங்கள்,

ஈன்ற குழவி முகங் கண்டிரங்கித்

தீம்பால் சுரப்போ டன்முலை போன்றே

நெஞ்சுவழிப் படுஉம் விஞ்சைப் பாத்திரத்

தகன்சுரைப் பெய்த வாருயிர் மருத்துவர்

முகங்கண்டு சுரத்தல் காண்டல் வேட்கையே யென (மணி. 11:114-18)

பசிப்பிணி நீக்கும் நெஞ்சத்தள் ஆவதைக் காட்டும் கருணை உள்ளத்தின் குறியீட்டுப் படிமமாகிறது அமுதசுரபி. அமுதசுரபியும் மணிமேகலையும்

பின்னிப்பிணைந்த பாத்திரங்களாகின்றன. அமுதசுரபி எனும் வித்தைமிக்க பாத்திரம் கண்ணகிக் காப்பியத்தில் சிலம்பு அடைந்த இடத்தைப் போன்று மணிமேகலையில் இடத்தைப் பெற்று நிற்கிறது. சிலம்பு செறிவுமிக்க இடத்தில் உடைந்து கண்ணகியின் பத்தினித்திறம் காட்டி நிற்கிறது. அமுதசுரபியோ ஒருவகை இழைப்போக்கில் மேகலையின் தவத்திறத்தை வளர்த்துச் செல்கிறது. சித்திராபதியையும், உதயகுமரனையும் பொறுத்தவரை அவரவர் கோணத்தில் மணிமேகலையே ஓர் அமுதசுரபியாகிறாள். சித்திராபதியைப் பொறுத்தவரை உதயகுமரனின் ஆதரவுபெற உதவும் அமுதசுரபி மணிமேகலை. அதற்குத் தடையாய் இருப்பவை மேகலையின் பிக்குணிக் கோலமும் அமுதசுரபியுமாகும்.

"மணிமேகலை என்னும் கொடியால் மலரும் பருவத்தை எதிர்பார்த்து அம்மலரிலிருந்து உதயகுமரன் எனும் வண்டு தேனை அருந்துமாறு மேகலை மலரைக் கைக்கொள்வேன். அத்தகைய தேன் சுரபியை மன்னர் மைந்தனால் பொற்றேர் ஏற்றி வருவேன். அதற்குத் தடையான அவளின் கையில் ஏந்திய பிச்சைப் பாத்திரத்தைப்பிற பிச்சை மாக்கள் கையில் எறிவேன். பாணன் இறந்தாலும் யாழின் இசையெழுப்பும் ஊற்று மடியாது" என வஞ்சினம் கூறி அரசிளங்குமரன் மனத்தைக் காமச் சுரபியாக்கி அதன் கொள்கலமான அமுதசுரபியாக மேகலையை மாற்ற முயல்கிறாள். உதயகுமரன் உள்ளத்துள்ளோ,

> **பிச்சை பாத்திரம் பெரும்பசி யுழந்த**
> **காயசண் டிகைதன் கையிற் காட்டி**
> **மாயையயி னொளித்த** **(மணி. 18:153-155)**

மணிமேகலையைத் தனக்குக் காட்டும்படி சம்பாதித் தெய்வத்தை வேண்டுகிறான். அவன் பார்வையில் தன்னை யானையாகவும் மணிமேகலையைப் பாகனாகவும் சித்திரித்துக் கொள்கிறான். இந்தச் சித்திரக் கட்டமைப்பில் பாகனின் படிமம் பின்வருமாறு வடித்தெடுக்கப்படுகிறது.

> **பவளச் செவ்வாய்த் தவளவா ணகையும்**
> **அஞ்சனஞ் சேரா நெடுங்கய னெடுங்கணும்**

முரிந்து கடைநெரிய வரிந்ததசிலைப் புருவமும்
குவிமுட் கருவியுங் கோணமும் கூர்நுனைக்
கவைமுட் கருவியு மாகிக் கடிகொள

(மணி. 18:160-165)

பிச்சைப் பாத்திரம் ஏந்திய பிக்குணிக் கோலத்திலும் கல்வியாகிய பாகனாகிக் கலைத்திறங்களாகிய வலைவீசிச் சொல் வல்லமை பெற்றவளாகி யாழினால் அறமொழிகளை இன்புற இசைத்து, யானையாகிய தான் அகப்படுத்தப்பட்டவன் .என உதயகுமரன் தன்னைக் காட்டுகிறான். காமப் படிமத்துள் களிறுக்கும் பிடிக்கும் மரபு வழியிலான குறியீடு உண்டு. எனவே மேகலையை இங்கேயே விட்டுச் செல்லேன்; யானே கொள்வேன் என சூளுரைக்கிற உதயகுமரன் காட்டும் சித்திரப் படிமத்திலம், சூளுரையிலும் வற்றாமல் குறையாது சுரக்கும் தன் காமத்தை அடக்கும் பாகனாகக் கொள்கிறான். எனவே வற்றாத இன்பம் சுரக்கும் ஓர் அமுதசுரபிப் பாத்திரமாகவே மணிமேகலை அரசிளங்குமரன் பார்வையில் திகழ்கிறாள்.

படிமப்பாங்குகளை ஓவியங்கள்போல மனத்துள் பதிப்பதில் உள்ளோட்டமான மெய்ப்பாடுகள் பெரிதும் துணைசெய்வன. மெய்ப்பாட்டு உணர்வுகளுக்கு உந்துதல் ஓவியப்பாங்குள் நாடக வழக்கான கூத்தியல் பாங்கினைப் புலப்படுத்தி நிற்கும் படிமங்களாகும்.

ஆன்ம துடிப்போட்டம்

நாடகப்பாங்கு என்பது ஒரு கலைப்புலப்பாட்டுக் கூறு எனக் கொண்டால், அப்புலப்பாடு கருத்துக்களின் தொகுப்பில் ஒடுக்கப்படுவது அன்று. மாறாக வாழ்க்கையின் புலப்பாடாகும். நாடகத்தால் மனிதர்கள் படைக்கப்படுவதில்லை. மனிதர்கள்தாம் நாடகத்தைப் படைக்கிறார்கள். விட்டு விடுதலையாகித் துடிப்புடன் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் மக்களே காப்பியத்தை வடிவாக்கம் செய்யத் தூண்டலாக அமைவர். காப்பியம் உயிர்த் துடிப்புடன் துளிர்த்தெழுவதாகும். துளிர்த்தல் எனப்படுவது மரமொன்றின் கிளைகளும், இலைகளும், பூக்களும், காய்களும், கனிகளும் வித்துக்குள்

முடங்கி நிற்பதுபோலக் காப்பியத்தின் வடிவமும், வளர்ச்சியும், பயனும் வாழ்க்கைத் துடிப்புக்களுள் கலந்து நிற்பவை. எனவே, ஒரு காப்பியக் கலைஞரின் ஆளுமை அவர் கையாளும் மொழியின் நடை, உரையாடல் இவற்றுக்கு அப்பால், கையாளப்படும் கதையின் கட்டமைப்பிலும், அக்கட்டமைப்பினை வார்த்தெடுக்க அவர் கையாளும் முறை ஆகியவற்றின் ஆன்மத் துடிப்பிலும் அடங்குவதாகும் (Lugi Pirandello, Spoken Action-The Theory of Modern Stage, p. 155).

இளங்கோ அடிகளின் கலைத்திறத்து ஆளுமையைச் சிலம்பு எனும் மாணிக்கப்பரல்களை உள்வித்தாகக் கொண்ட குறியீட்டில் கலந்துவிட்ட கண்ணகியின் உயிர்த்துடிப்பான பத்தினித்திற வாழ்க்கைச் சித்திரத்தின் கட்டமைப்பில் காண இயலுகிறது. அதுபோன்றே சாத்தனாரின் தமிழ்த்திறம் புத்தபீடிகையுள் வாடா மலரெனத் திகழும் மேகலையின் அரும்பு மலரும் கட்டமைப்பில் இணைந்த வாழ்க்கைத் துடிப்புக்களாகும்.

எந்தவொரு கலைப்படைப்பும் ஈர்ப்பிலும், ஈடுபாட்டிலும் முளைத்து எழுவது. படைத்துத்தான் ஆகவேண்டும் என்னும் உள் உந்துதலின் முடிவு, அழகு மட்டுமன்றி ஆழமாகவும் படைக்க வேண்டும் என்னும் ஆர்வம் படைப்புக்களைச் செம்மை நிலைக்கு உயர்த்தி நிற்பதாகும்.

சூழ்வினைச் சிலம்பு காரணமாகச்
சிலப்பதி கார மென்னும் பெயரால் (சிலம்பு. பதிகம் 58-59)

என அடிகள் கூறுவதாக அமைந்த பதிக வரிகளில் சிலம்பில் பின்னப்பட வேண்டிய விரிகதை உள்ளது என்றும், சிலம்புச் செல்வியின் காதையினுள் ஆழமும் விரிவும் உள்ளன என்றும் இளங்கோ அடிகளுக்குத் தோன்றி இருக்கிறது. சிலம்பைச் சூழ்ந்த வினைகள், மங்கல வாழ்த்தில் தொடங்கி வரந்தரு காதை ஈறாக விரிந்தும், பரந்தும், கிளைத்தும் நிற்கும் தன்மையன என்று அடிகளுக்குத் தோன்றியுள்ளது. இது அடிகளின் உள்ளுணர்வின்

படைப்பாக்கத் துடிப்பாகும். இந்தத் துடிப்பினுள் இக்கதைக் கூற்றுக்கு உரித்தான பாட்டுடைச் செய்யுள் எனும் வடிவக்கோலம் உயிரோட்டமான உள்ளுணர்வு ஆகும். 'நாட்டுதும் யாமே' என்ற சுயமுடிவும், அம்முடிவுக்குள் முப்பது காதைக்கான சூழலும், அவற்றிலுள்ள கதை நிகழ்வுகளும், பாட்டுடைச் செய்யுள் என்பது வடிவம் பற்றிய தெளிவும் அடிகளாரின் கவியுள்ள ஆன்ம துடிப்புக்களாகும்.

'மூவேந்தர் நாட்டினும் நிகழ்ந்த கதையாதலால் ஏனை இரு வேந்தரியல்பும் வேத்தியலும் பொதுவியல் எல்லாம் உணர்ந்த நீரே அருள வேண்டும் எனச் சாத்தன் சொல்ல இம்முப்பது வகைத்தாய செய்யுளை இளங்கோவடிகள் அருள, கூலவாணிகன் சாத்தன் கேட்டனன் என்க (சிலம்பு. பதிகம் உ.வே.சா உரை, ப. 5).

மூவேந்தர் நாட்டினுள் சேர வேந்தர் குலத்து அடிகள் ஏனைய சோழர், பாண்டியர் ஆகிய வேந்தர் இயல்பையும் அவ்விரு நாட்டிலும் நடந்த கதை இயல்பையும் உணர்ந்த நிலையில் அடிகளே அருளக் கேட்டனன் என்ற வியங்கோள் வேண்டுதலில் கண்ணகிக் காதையில் இளங்கோ அடிகளுக்கு ஏற்பட்ட படைப்பாக்கத் துடிப்பைச் சாத்தனார் நன்கு உணர்ந்துள்ளதைக் காணலாம். மேலும் சாத்தனார் தனக்கும் அத்தகைய உந்துதல் உள்ளது என்பதைக் காட்டும் உள்ளடக்கமாகவும் கொள்ளலாம். சிலம்பில் மங்கல வாழ்த்தில் தொடங்கி மணிமேகலையில் துறவிப்பாவை நோன்பு நோற்றல் ஈறாகக் கண்ணகிக் கதை அறுபது காதைகளாக விரிந்து நிற்பதாகும். இவற்றுள் முதல் முப்பதைச் சிலம்பென அடிகளும், பின்னைய முப்பதை மேகலைத் துறவு எனச் சாத்தனாரும் தம்முள் ஒத்துப் பகிர்ந்து கொண்டதை இரு காப்பியத்தின் பதிகங்களிலிருந்தும் அறியலாம். சிலம்பும் மேகலையும் இரு கவி உள்ளங்களின் ஆன்ம துடிப்புக்களைப் பகிர்ந்து எழுந்த காப்பியங்கள் ஆகின்றன.

‘சிலப்பதிகாரத்தை நாட்டுதும் யாமே’ என்றும், மணிமேகலையைச் சாத்தனாரிடம் அருளிக் கேட்பதும், கவியுள்ளங்களின் தனித்தனித் துடிப்பையும், பொதுமைத் துடிப்பையும் உணர்த்தும் ஆன்ம பகிர்வுகள் ஆகின்றன.

கண்ணகி எனும் பத்தினியின் தொன்மக் கதைக்குள் மூவேந்தருக்கும் உரிய சிறப்பு இயல்புகளை உலகறியச் செய்யும் நிகழ்வுகள் அமைந்துள்ளன.

அருந்திற லரசர் முறைசெயி னல்லது
பெரும் பெயர் பெண்டிர்க்குக் கற்புச் சிறவாதென (சிலம்பு. 28:207-208)

எனச் சோழனுக்கும்,

செங்கோல் வளைய வுயிர்வா ழாமை
தென்புலங் காவன் மன்னவற் களித்து (சிலம்பு. 28:212-213)

எனப் பாண்டியனுக்கும்,

வஞ்சினம் வாய்த்தபின் னல்லதை யாவதும்
வெஞ்சினம் விளியார் வேந்த ரென்பதை (சிலம்பு. 28:214-215)

எனச் சேரனுக்கு அளித்துத் தமிழ் மண்ணின் இறைமுறை இயலை எடுத்துக் காட்டும் பெருமிதம் அடிகளார் தம்மொடும், சுவைஞரோடும் பகிர்ந்து கொள்ளும் ஆன்ம துடிப்பாகும்.

திங்கள் குளிர் வெண்குடை போல் உலகு அளித்தலும், ஞாயிறு காவிரி நாடன் திகிரிபோல் மேரு வலம் திரிதலும், மாமழை அச்சம் தரும் கடல் மேலாக நின்று அருள் சொரிதலும் சோழ குலத்து இயல்பு எனக் காப்பயிம் தொடங்கப்படுகிறது. இத்தகைய இயல்புகளைத் தன்னுள் கொண்ட சோழ மண்ணின் குலக்கொடியாகக் கண்ணகியும் ஆகிறாள் என்பதை இதைத் தொடர்ந்த வாழ்த்து வரிகள் காட்டுகின்றன. புகாரில் பத்தினித்திறம் தண் ஒளி பெறுதலும், மதுரையில் அத்திறம் சுட்டெரித்துத் திரிதலும், வஞ்சியில் தெய்வமாய் அருள் மழை சொரிதலும் கொண்டு மூன்று நாடுகளையும் இணைக்கும் கண்ணகியின் இயல்பில் எழுந்த நிகழ்வுகளாகின்றன. மேலும் அடிகளாரின் தன் ஆளுமைக்குள் சிலப்பதிகாரம் என்னும் விதத்தில் வளர்ந்த

மரத்தின் உள்ளோட்டமான உயிர்த்துடிப்பு ஒருமையை உணரலாம். இவ்வித்து வளர்ந்து தழைக்கும்போது இன்பச் சூழலில் பத்தினித்திறம் போன்று கண்ணகியின் தனித்திறம் உணர்த்தப்படுகிறது. பின்னர் அது சினமாகக் கிளைத்துப் பரவுகிறது. இறுதியில் குளிர்ந்து கனியாகி அருள்மழை பொழிகிறது.

கலைச்சுவை எனப்படுவது முருகியல் பாங்கின் இழையோட்டத்தைத் தொடர்ந்து உளக் களிப்புக்களின் நகர்வுகளை உய்த்தவாறு உயர்வைத் தேடுதலாகும். உயரிய கலைகளின் முருகியல் ஓட்டம் ஒருபோதும் உறைந்து நிற்க இயலாது. உணர்ச்சிகள், படிமங்கள், அறிவார்ந்த தளங்கள், ஆன்ம துடிப்புக்கள் ஆகியவை தனித்தும், பிணைந்தும் முருகியல் ஓட்டத்தில் இயைந்து இழைவனவாம். இந்த இழைவே காப்பிய ஆக்கம் என்னும் வளர்ச்சிப் போக்கின் உயிர்நிலையாகும். இத்தகைய உயிர் நிலைகளின் ஒவ்வொரு வளர்ச்சிப் போக்கிலும் தோன்றும் காப்பிய மாந்தர்கள் வார்த்து எடுத்த வகையில் இல்லாது வளர்ந்து எழுந்த நிலையில் திகழ்வதை இரட்டைக் காப்பியங்களிலும் உணரலாம். இத்தகைய உணர்வு வெறும் சித்திரத் தொகுப்பாகவன்றி, இயங்குதலை அடிப்படையாகக் கொண்ட கூத்தோவியப் பாங்காகவும் திகழ்வதை இவ்விரு காப்பியங்களிலும் காணலாம்.

இயல் - 4

கூற்று இசைவுப்பாங்கு

தெரிவுறு வகையாற் செந்தமி ழியற்கையில்
ஆடிநன் நிழலின் நீடிருங் குன்றம்
காட்டு வார் போற் கருத்து வெளிப்படுத்து

(சிலம்பு. நூற் கட்டுரை 30:14-17)

தெளிவுற அமைதல், மொழியின் இயல்பு மரபு உயர்வையும், பரப்பையும் செறிவாக்கிக் காட்டுதல் ஆகியவை கருத்து வெளிப்பாட்டின் தன்மையாகும். கருத்தை வெளிப்படுத்தல் ஒருவகையில் கூற்று ஆகும். கூறுதல் எனும் வினையை அடிப்படையாகக் கொண்டு கூற்று என்பது அமைந்திருக்கிறது. கருத்தை வெளிக்கொணர்ந்துகாட்டுதல் என்னும் பொருளைக் கொண்டதாகும்.

கருத்து வெளிப்படல் என்பது ஒருவரின் செயல்பாட்டுள் மட்டும் ஒடுங்காமல் அக்கருத்து உள்வாங்கல் என்ற மற்றொருவரின் செயல்பாட்டுடன் பிணைந்ததாகும். அப்பிணைப்பு கொடுத்தல், கொள்ளல், எதிர்வினை ஆற்றிக் கொடுத்தல், அதனைக் கொண்டு எதிர்வினையாற்றுதல் எனக் கருத்துப் பரிமாற்றத்தின் கொள்வினை, கொடுப்பினை எனும் சுழற்சியின் நீட்சியாகும். பேசுதல், எழுதுதல் என்னும் இரு வகையில் இச்சுழற்சி நடைபெறுகிறது. இவற்றுள் பேசுதல் அன்றாட வாழ்க்கையின் அடிப்படை நிகழ்வாகி அனுபவங்களின் புலப்பாடாகவும், பகிர்தல்களாகவும் அமையத் துணை செய்கிறது. கூறுதல் கேட்டலில் முற்றுப்பெறுகிறது. கூறுதல் கேட்டல் ஆகியவற்றின் முற்றுப்பெறல் என்பது வெறும் ஒரு கருத்துப் பரிமாற்றமன்று. அவை உளப்பிணைப்புக்களை அடித்தளமாகக் கொண்டனவாகும். எப்போது இரு உள்ளங்கள் கூறல், கேட்டல் என்பதை ஒன்றுக்கொன்று உளம் பிணைந்த

தொடர் வினையாக்குகிறதோ அப்போது அது உரையாடல் ஆகிறது. அந்த அளவில் கூறல், கேட்டல் என்னும் வினைகள் ஒலிகளின் சுழற்சியாகின்றன.

ஒலி அளவில்தான் உரையாடல் நிகழவேண்டும் என்பதில்லை. எழுத்துக்கள் அளவிலும் நிகழும். வாசித்தல் என்பதே ஒருவகை உரையாடலாகும்; ஒருவகை ஓதுதல் ஆகும். கண்வழிச் செவிக்குள் கவிதையின் பொருளும், ஒலி இசையையும் உணர்வதாகும். உரையாடல் என்பது ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட உள்ளங்களை ஓசை எதிர்வினைகள்வழி ஈடுபட்டு நிற்கச் செய்வதாகும். ஓசையற்ற நிலையிலும் எதிர்வினைகள் வாயிலாக உள்ளங்களை ஈர்த்தும் ஈடுபட்டும் நிற்பது இயல்பே. எனினும் ஓசைபெற்று உயந்தெழுந்த உள்ளப் பரிமாற்றங்கள் மனத்தின் பல்வேறு நிலைகளில் குறைந்த அளவிற்கு இருவரையாவது பிணைத்து நிற்பனவாகும். நாடகத்தில் இந்த இருமனப் பிணைப்பிற்கு உரையாடல் உறுதுணை செய்வதால் உரையாடல்களே நாடகம் என்ற கருத்து பதிந்தும், பரவியும் நிற்கிறது.

காப்பியம் என்ற அளவில் உரையாடல் என்பது ஆசிரியராகிய கலைஞருக்கும், சுவைஞர்களுக்கும் இடையே உள்ள ஒரு கதைத்தலாகும். காப்பியம் எழுத்து வடிவில் ஆக்கப்பெற்ற பின்னரும் சுவைஞருக்கும் ஆசிரியருக்கும் உள்ள கொள்வினை, கொடுப்பினை என்பது உள்ளோட்டமான உரையாடல் பாங்காகும். அதாவது சுவைஞர் எழுத்துக்களைச் சொற் கோவைகளாகப் படித்துச் செல்லும்போதே அவற்றின் பொருள் உள்வாங்கல் என்பது அனுமானத்தின் செயல்பாடான ஓசை உணர்வின் மூலமேயாகும். கண்வழிக் கேட்டல் என இதைக் கொள்ளலாம். ஓர் உரையாடல் நிறைவுறுவது அதனைக் கேட்டு எதிர்வினைகள் நிகழும்போதுதான். இல்லாவிடில் பொருளற்ற ஓசைகளின் ஒலிபரப்பல்களாகவே அவை திகழும்.

காப்பியம் ஒன்றின் அடித்தளத்தில் ஆசிரியர் படித்துச் சுவைக்கும் வண்ணம் ஒரு கதை சொல்லுகிறார் என்பது உணரத்தக்கதே. ஆகவே

காப்பியத்தின் ஒட்டுமொத்தமான செயல் கதைக்கூற்று ஆகும். சொற்கள், சொற்றொடர்கள், வரிகள் ஆகியவை விரவிப் பல்வகையிலும் பல கோணங்களிலும், பல நிலைகளிலும், பல உணர்வுகளிலும், உள்ளங்களைப் பிணைக்கும் கவிதைகளாகிக் காப்பியமாகத் துணைபுரிகின்றன. கவிஞனுடன் நேரடி உரையாடல், உள்ளங்களின் சந்தத் துடிப்புக்களைப் பகிர்தல், கவினுறு கதை கேட்டல், கூத்தாடல்களைச் சுவைத்தல், அவலம் செறிதல், மாந்தர் மனநிலை பகிர்வுகளைப் பங்கிடல், கவிதைக் களிப்பு காணல் என்னும் பன்முகப் பாங்கில் கதைக்கூற்றும், உரையாடல் பாங்கும் சுவையின் பல்வேறு தளங்களின் கூற்றுக்களாகச் செறிந்து விளங்குகின்றன.

காப்பிய ஆக்கம், அதுவும் நாட்டியப்பாங்கில் உரையிடப்பட்ட பாட்டுடைச் செய்யுளாக விளங்கும் சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை ஆகிய காப்பியங்கள் ஆக்கங்கள் எந்தெந்தக் கோணங்களில் இதயங்களைப் பிணைக்கின்றன என்பதைக் காணும் ஒரு முயற்சியாக இந்த இயல் அமைந்துள்ளது.

கவிக்கூற்றும் கதைக் கூற்றும்

கதைக்கூற்று என்ற அளவில் காப்பியம் அதனை ஆக்கிய ஆசானின் கூற்று ஆகிறது. செந்நாப் புலவனாகிய அவ்வாசான் நாத் தொலைவில்லாத பாவலன் ஆகிறான். அத்தகைய பாவலன் இளங்கோ அடிகள் ஆகும்போது தம் காப்பியத்தை முழுவதும் பழுதற்ற முத்தமிழின் பாடல்களாக்கித் தந்துள்ளார். எனவே, சிலம்பு, கதைக்கூற்று என்னும் பாணியாகும்போது அதன் ஆசானாகிய அடிகளால் நேரடியாகவும் பல்வேறு உத்திகள் கொண்டும் படிப்பவரின் உள்ளங்களோடு பிணைந்து உரையாடுகிறார் என்பது உணர்ந்து மகிழத்தக்கது ஆகும்.

சிலப்பதிகாரம் கவிக்கூற்றாகவும், மணிமேகலை நேரடியாகக் கதை கூற்றாகவும் தொடங்கப்படுகின்றன. இளங்கோ அடிகள் மங்கல வாழ்த்துடன்

காப்பியத்தைத் தொடங்குகிறார். காப்பியம் என்ற அளவில் காப்புச் செய்யுள்களுடன் தொடங்குவது ஒரு மரபாகும். இறையை வாழ்த்தி அவ்விறையருள் காப்பிய ஆக்கத்திற்குத் துணையாக நிற்க வேண்டுவது காப்புச் செய்யுளாகும்.

சிறுகுடி யீரே சிறுகுடி யீரே
தெய்வங் கொள்ளுமின் சிறுகுடி யீரே
நிறங்கிள ரருவிப் பறம்பின் தாழ்வரை
நறுஞ்சினை வேங்கை நன்னிழற் கீழோர்
தெய்வம் கொள்ளுமின் சிறுகுடியீரே **(சிலம்பு. 24:11-15)**

கண்ணகி வழிபாட்டுத் தோற்றத்தைக் குறிக்கும் வரிகளாகும் இவை. அஃது குன்றக்குரவையின் காப்புச் செய்யுள் பான்மையையும் காட்டுவதாகும். கூத்துக்கு முன் கையாளப்படும் கொளுச் சொல்லுக்குக் காப்புச் செய்யுள் அமைவது போல ஓர் உள்ளீட்டுப் பொருளின் தொனியை அதில் காண இயலுகிறது. நாந்தியென்பது வடமொழி நாடகங்களில் காப்புச் செய்யுள் வழக்கில் உள்ளது. நாடகத்தின் உள்ளீடான கருவை அடிப்படையாகக் கொண்டு அச்செய்யுள் அமையும். அத்தகைய பாங்கில், கண்ணகியே தெய்வ நிலையடைந்து அருள் பாலித்தலால் அவளின் காப்பியத்திற்கும் மறை பொருளான ஒரு காப்புச்செய்யுள் எனச் 'சிறுகுடியீரே!' வரிகளைக் கொள்ளலாம். அஃது நாடக வழக்கின் பான்மையை எடுத்துக் காட்டுவதாகவும் அமையலாம். வஞ்சிக்காண்டத்தைச் செங்குட்டுவனின் தீரத்தைக் காட்டும் காதையாகக் கொண்டால் 'சிறுகுடியீரே' வரிகள் பொருத்தமான காப்புச் செய்யுளாக அமையும்.

சிலப்பதிகாரக் காப்பியத்தின் தொடக்கமான மங்கல வாழ்த்துப்பாடல் கவிக்கூற்றின் அவை அடக்கத் தொனியொடு இசைந்த இயற்கையைப் போற்றும் வரிகளாகும். திங்கள், ஞாயிறு, மாமழை ஆகியவற்றின் வரிசைக் கிரமத்தின் அடிப்படையில் அவற்றிற்கு உள்ளுறையாகக் கருத்தும் கற்பனையும்

விரிந்து நிற்பதை அறிஞர் பலர் பார்வையிலும் காணமுடிகிறது. அவ்வாறு பலவகையான பொருள் விளக்கங்களுக்கு அப்பால், கவிக்கூற்று என்ற தன்மையில் மூன்று நிலைகளில் இவ்வாழ்த்துப் பாடல்களைக் காணலாம்.

கவிஞன் தான் தன்னந்தனியாக நின்று காப்பியம் எழுதும் அடிப்படையில் இவ்வரிகள் தனக்குள் மட்டும் நிகழ்த்தும் போற்றுதல் வரிகள் எனக் கொள்ளலாம். இது ஒரு நிலை.

அடுத்த நிலை, காப்பியம் பிறரால் கேட்டோ வாசித்தோ சுவைக்கப்படும் என்ற உணர்வையும் தன்னுள் கொள்ளும்போது பிறரோடு தன் உள்ளத்து வாழ்க்கையைப் பகிர்தல் என்பதாகும்.

மூன்றாம் நிலையோ இம்மங்கல வாழ்த்துப் பாடல்கள் தனிப்பட்ட ஒருவராலோ, குழுமியோ, எங்கேயோ ஏதோ ஒரு காலத்தில் படித்தோ கேட்டோ சுவைக்கும் நிலையில் அனைவரையும் இணைத்த கூட்டுநிலைப் போற்றல்களாகவும் அமையலாம். இவற்றுக்கு அப்பால் இக்காப்பியத் தலைவியின் வாழ்க்கைப் பயணம் சொந்த மண்ணில் தண்மையையும், சென்ற இடத்தில் வெம்மையையும், மறைந்த இடத்தில் பேரருளையும் வழங்கிய பான்மையின் குறியீடுகள் கவித்திறத்தில் புலப்பாடாகின்றன என்பதாகும்.

சாத்தனார் கூறக்கேட்ட கதை கண்ணகிக் கதை. எனவே இளங்கோ அடிகள் அதனைச் சிலப்பதிகாரமாக வடித்தெடுக்கும்போது முற்றிலும் தம் மன நுட்பங்கள் செறிந்த சொந்தக் கருத்துக் கோவைகளாகவே ஆக்கியுள்ளார். இவ்வாறு தன் கருத்துப்புனை கதைக் கூற்று ஆசானாக மாறும்போதும், தொன்மம் ஒன்றின் கதைக் கூற்றாகக் கூறும்போதும் அந்தக் கதை நிகழ்வுகளோடு நேரடி நெருக்கம் கொண்டவராகவே அடிகளார் தோன்றுகிறார். ஒட்டுறவு, புலப்பாட்டுச் செறிவுநிலை, நிகழ்வுச் சூழல், மேற்கோள் பான்மை, மொழி கடந்த வளையப் பாங்குகள், கவித்துவம்,

கருத்துப் பரிமாற்றம் கடந்த நிலை ஆகியவற்றின் வெளிப்பாட்டுத் திறன்களைக் கையகப்படுத்தியவராக அடிகள் திகழ்வதைக் காணலாம். இளங்கோ அடிகளுக்கும், சாத்தனாருக்கும் உரிய இடைவெளி என்பதே அடிகளாரின் கருத்தாக்கப்பான்மைக்கும் சாத்தனாரின் நிகழ்வுத் தொகுப்புப் பண்பாற்றலுக்கும் இடையில் உள்ள வேறுபாடே ஆகும்.

மணிமேகலையின் தொடக்கம், நேரடியாக விழாவறைப் பாட்டுடன் கதைக்குள் செல்லும் தன்மையைப் பெற்றுள்ளது. அகத்திய முனிவருடைய கட்டளையின்படி துங்கெயிலெறிந்த தொழுதோட் செம்பியன் சோழன், இந்திரனை வணங்கிக் குறையிந்து அவனனுமதி பெற்று இருபத்தெட்டு நாள் அந்நகரில் நடத்தியதும், அச்சோழன் காலத்தில் போலவே பிற்காலத்தில் அவன் பரம்பரையினரால் ஆண்டுதோறும் நடத்தப்பெற்று வந்ததுமான இந்திர விழா பறையறைப் பாட்டுடன் தொடங்குகிறது. 'அகத்தியன் சொல்படி தொபித்தோட் செம்பியன்' இந்திரனை வணங்குதல் என்பது ஒரு வகையில் கோடிட்டுக் காட்டும் இந்திர விழாத் தொடக்கத்திற்கான நிகழ்வுக் குறிப்பு மட்டுமே. அதுவும் சந்த இலயத்திலுள்ள கல்வெட்டு ஆவணக் கூற்றுப்பாணியில் அமைந்துள்ளது. இது சோழ நாட்டு இந்திர விழாவின் வரலாற்று மரபிற்கான ஆதாரச் சுருதியாக அமைந்துள்ளது சுவைக்கத்தக்கது.

மணிமேகலைக் காப்பியத்தைப் பொறுத்தவரை இந்திரவிழா ஒரு சமூக நிகழ்வு மட்டுமன்று. கதைக்கருவின் ஆழத்திற்கு உரமாக அமைந்திருக்கும் நாடகத் தன்மை கொண்ட ஒரு கதைச் சூழலாகும்.

மூதூர் விழாவறைந்த முதற் பாவை நோற்றது ஈறாக உள்ள மணிமேகலைத் துறவை இளங்கோ வேந்தன் கேட்பக் கூலவாணிகன் சாத்தன் ஆறைம் பாட்டினுள் அறியவைத்தான் என்பதை மணிமேகலைப் பதிகத்தால் அறியலாம். இரட்டைக் காப்பியங்களிலும், இந்திரவிழாச் சூழல் கதை நகர்வின் இயங்குநிலைத் தொடக்கமாகிறது.

கூடியாட்டம் என்னும் கேரளத்துக் கூத்துமரபில் பாத்திரங்களின் தோற்றம் தொடங்கியதும் ‘நிர்வகனம்’ என்னும் கூற்று ஒன்று உண்டு. இந்த நிர்வகனம் என்னும் கூற்று, மேடையில் தோன்றும் கதாபாத்திரம் யார் என்றும், எந்ததெந்தப் பின்புலங்களைக் கடந்து வந்தவர் என்றும் கூறப்படுதலாகும்.

உண்மையில் கதை மணிமேகலையைக் கொண்டதெனினும் கதைக் கருவின் பின்புலம் மாதவியின் மனநிறைவாகும். இதனை மணிமேகலை என்னும் நாட்டியமாதின் காதையென்று கருதாமல்,

பூத்தபுனற் பூம்பொய்கை பூம்புகார் மாதவிக்கு
வாய்த்த மணிமே கலை துறைவைச் சாத்தன்
மணிமே கலையாய் **(மணி. பதிகம். செய்யுள்-2, ப. 10)**

எனும் வரிகளால் மாதவி தனக்கு வாய்த்த மணிமேகலையைக் குலத்தொழிலறம் படுத்தாது துறவறம் படுத்தும் கதையாகும் என்பது புலனாகும். இத்தகைய மன உணர்வை மாதவிக்கு அளித்த தூண்டுகோல் இந்திரவிழாவறைச் சூழலாகும் என்பதை நன்குணரலாம்.

அருந்தவன் அகத்திய முனிவரின் கட்டளைப்படி, தொடித்தோட் செம்பியன் விண்ணவர் தலைவனை நாலேழ் நாளினும் தன் வான்பதி தன்னுள் உறைகென வேண்ட, அவன் இசைய, அதன்படி ஆண்டுதோறும் நடைபெறும் இந்திர விழாவைச் சமயக்கணக்கரும், கரந்துருக்கொண்ட கடவுளர்களும், மொழி வேறுபட்ட மாக்களும், ஐம்பெருங்குழுவும், எண் பேராயமும், குழுமி, விழாக்கொள மறப்பின் நாளங்காடிப் பூதம் இடும்பை செய்திடும், சதுக்க பூதம் பொருந்தாதாயிடும். கால்கொள்க என, முதுக்குடிப் பிறந்தோன் முரசத்தை, மூதூர் வாழ்கவென ஏத்தி, வானம் பொழிக என இயம்பி, திரியாச் செங்கோலனாகுக என மன்னரை வாழ்த்தி ஆனைமேல் ஏற்றும்படிச் செய்ய, முரசறைவோன் வீதிதோறும்,

நன்கறிந்தீர், நாலேழ் நாளினும்,
பூரண கும்பமும் பாலிகையும் பாவை விளக்கும் பரப்புமின்,
கமுகும் வாழையும் வஞ்சியும் பூங்கொடி வல்லியும் கரும்பும் நடுமின்

தூண் பத்திகளில் முத்துத் தாமம் நாற்றுமின்
பழ மணம் மாற்றுமின், புது மணற் பரப்புமின்
துகிலும் விலோதமுமான விசேடங்கள் கொண்ட
கொடிகளை மாடத்துச் சேத்துமின்
தெய்வங்களுக்கு வெவ்வேறு மரபுச் சிறப்பின்
வெவ்வேறு செய்வினைகளைச் செய்யுமின்
தண்மணற் பந்தலிலும் அம்பலங்களிலும்
புண்ணிய நல்லுரை பொருந்துமின்
சமயத்து உறுபொருள் அறிந்தோர் பட்டி மண்டபத்து ஏறுமின்
செற்றமும் மல்லிடலும் செய்யாது அகலுமின்
எனகநகர்மருங்கு விழாவை அறைந்தனனென்க

(மணி. தொகுப்பு 1:45-72)

என விழாக் கொண்டாட வேண்டிய பின்புலம், விதம் ஆகியவற்றைக் கூறி நிற்றல் கவனிக்கத்தக்கது.

இங்குக் கவிஞரின் கதைக்கூற்று என்பது இருநிலைப்பட்டது. அஃதாவது ஒருவகைச் சுவைஞரோடு நேரடியாகக் கொள்ளும் உரையாடல். இந்த வகை உரையாடலில் சுவைஞரின் பிரதிபலிப்பு என்பது ஆசிரியரை அடையாத காரணத்தால் இஃது உரையாற்றல் என்ற நிலையில் மட்டும் நிற்பது. மற்றொன்று பறை செய்வோன் மாந்தரோடு நிகழ்த்தும் உரையாடல். இவ்வகையில் முன்னின்று கேட்போர் தங்கள் மன உணர்வைத் தனித்தும் கலந்தும் ஆரவாரம் செய்தும், ஆனந்தக் குரலெழுப்பியும் நடத்தும் எதிர் வினைகளைக் கொண்டதாகும். இஃது ஓர்அறிவிப்பு மட்டுமே என்ற அளவில் அமையாது, அவ்வறிவிப்பை ஏற்போரின் செயல்பாடுகளையும் கொண்டு அமைவது. எனவே காப்பியங்கள் ஆசிரியரின் கதைநிகழ்வு கூறலில் சுவைஞர்களுடன் கருத்துப் பரிமாற்றமும், காப்பியத்திற்குள் மாந்தர்களிடையே நடைபெறும் கருத்துப் பரிமாற்றமும் இணைந்ததாகும்.

முன்னர்க் குறிப்பிட்ட கூடியாட்டம் என்னும் கலை வடிவத்தில் ‘சாக்கையர் கூத்து’ என்னும் நிகழ்வு ஒன்று உண்டு. அஃது காக்கையர் தனி

நிகழ்த்துனராக நின்று நகைவேழம்பர் போன்று, நகைப்பூட்டும் வேடமணிந்து அறம், பொருள், இன்பம், வீடு ஆகிய நான்கு பேறுகளையும் உணர்த்தும் கதை கூறலாகும். கூத்தன் சாக்கையன் சிலப்பதிகாரத்திலேயே குறிப்பிடப்பட்ட நிகழ்த்துனர் என்பது இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கது. 'சாக்கையர் கூற்று' என்பது மருவி 'சாக்கையர் கூத்து' என வழக்கில் இருக்கலாம். எவ்வாறாயினும் இக்கதைக் கூற்றுப் பாங்கில் பாத்திரங்களின் இடையிலுள்ள உரையாடல்களையும் அப்பாத்திரம்போல் கூறிக் கதைத்தொடரை நிறைவு செய்தல் கதை கூறுபவன் செயலாகும்.

கதைக்கூற்றுப் பாங்கு காப்பிய ஆசிரியருக்கும் பொருந்துவதாகும். அவர் காப்பியப் பாத்திரங்களாகத் தம்மைப் பாவித்து அவர்களுக்கிடையே நிகழ்த்தப்படும் உரையாடல்களை அவர்களைப் போலவே கவனித்துச் சொல்பவர், காப்பிய இயல்பில் கவிஞர் காப்பியத்தின் நாடகப் பாங்கு என்பது அதனுள் உலவும் பாத்திரங்களில் கவிஞர் தானும் புகுந்து புலப்பாடு செய்தல் என்பதாகும். எனவே கதை கூறுதல் கவிஞருக்கும் சுவைஞருக்கும் இடையே நிகழும் ஒரு கருத்தாடல் எனலாம். கருத்தாடல் எழுத்தோ, பேச்சோ அற்று முகபாவங்கள், சைகைகள், செய்கைகள், உடலசைவுகள் போன்ற மொழிசாராக் கூறுகளைக் கொண்டதுமாகும். நேரடியான இரு மனித உள்ளங்களுக்கான உரையாடல்களில் இந்த மொழிசாராக் கூறுகளும் இணைந்து காணப்படும். நாடகத்தில் இக்கூறுகள் உள்ளீடாக நின்று மேடை நிகழ்த்துதலில் இணைந்து பாத்திரங்கள்வழிப் புலப்படுவதாகும். எனினும் நாடக எழுத்தாக்கப் பாங்கில் இந்த மொழிச்சாராக் கூறுகள் சொற்களின் உலகுக்குள் பதியம் பெற்று நிற்பவை. எனவே நாடக எழுத்தாக்கம் என்பது மொழிசாராக் கூறுகளுடன் இணைந்து செயலாக்கம் பெறத்தக்க சொற்கோவைகளாக வேண்டியுள்ளது.

நாடகத்தில் மொழி, சொற்களின் கோவையாக ஒப்புவித்தல் என்பதன்று. அஃது ஒருவகை ஊடாடலாகும். மற்றொரு நாடக மாந்தருடன் வினையாற்றும் பான்மையாகும். மொழிவழி இருவரிடையே நிகழும் முறையான தொடரையும்

தொடர்பையும் கொண்ட செயல்களாகும். காப்பிய ஆக்கத்தில் பாத்திரங்களின் உரையாடல் பாடலாக இன்றி ஒரு பாத்திரத்தின் உரைத் தொகுப்பிற்கு மற்றோர் உரைத் தொகுப்பாகப் பதிலுரையாகவோ, எதிர்வினையாகவோ இருக்கும். எனினும் சில விளிகளும், உறுதிப் புலப்பாடுகளும் சொல்லழுத்தம் பெற்றுத் தொடர்பும் தொடரையும் கொண்ட ஊடாடலாக அமையும். மணிமேகலையில் ஊரலருரைத்த காதையில் வயந்தமாலைக்கும் மாதவிக்கும் நிகழ்ந்த நேரடி உரையாடலை ஊன்றிக் கவனிக்கும்போது கீழ்வரும் எண்ணத் தொகுப்புக்கள் தோன்ற வழியுள்ளது. வயந்தமாலை, மாதவி இருந்த மண்டபத்துக்குச் சென்று, கண்டு, வருந்தி 'அனையாய்! கேளாய்! உண்டுகொல், 'பண்பில் வாய்மொழி நாணுடைத்து' என வயந்தமாலையையும் நாணுந் துறந்தேன்', 'மணிமேகலை தீத்தொழில்புகாள்', அறவோன் இவற்றைக் கொளல் ளென்றருளி', 'இதனைக் கண்ணார் தமக்கும் சித்திராபதிக்கும் நீ செப்பு' என அவர்களின் உரையாடல்களில் அமைந்த அழுத்தம் பெற்ற கருத்துக்களைக் கொண்ட சொற்களை மேற்கண்டவாறு தொகுக்கலாம். இத்தொகுப்புக் குறிப்புள் காணப்படும் வயந்தமாலைக்கும், மாதவிக்குமான நேரடியான உரையாடல் ஊடாட்டங்களாகும்.

எண்ணான்கு கலைகளின் விவரக்குறிப்பு மாதவிக்கும், மணிமேகலைக்கும் இருந்த கலைத்திறன் மேம்பாட்டைச் சுவைஞருக்கு உணர்த்தும் பாங்கு வயந்தமாலையின் வாய்மொழியாகத் திகழ்கிறது. இது ஆசிரியரின் கதைக்கூற்று உத்திகளுள் ஒன்று. மணிமேகலை, காப்பியம் ஆகையால் இத்தகைய தொகுப்புரை தனித்துப் படித்துச் சுவைக்கும் சுவைஞருக்கோ, கூடிக் கதைகேட்கும் ஒருவருக்கோ நின்று மெல்ல உட்கொள்ள வகை செய்வதாகும். நாடகப் பாங்கான நிகழ்வில் இவை உரையாடல் செறிவுக்கு அப்பாற்பட்டவை. கூத்து போன்ற நிகழ்வுகளில் இதுபோல் எண்ணிக்கை வாயிலாக எல்லா வகைகளையும், பொருள்களையும் தொகுத்துக் கூற வாய்ப்புள்ளது. அவ்வாறு கூறி வந்த பாத்திரமேற்ற நடிகை

கரவொலியும் பெறலாம். அக்கரவொலி நடிப்புத்திறனுக்கு அப்பாற்பட்ட நினைவாற்றல் திறனுக்குக் கிடைத்ததாகும்.

உரையாடலாகும் ஊடாடல் (Dialogue as a Discourse)

காப்பிய ஆக்கத்தில் நாடகப்பாங்கு என்பது இரு மாந்தர்களுக்கிடையே நிகழும் சொற்களின் பரிமாற்றங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டதாகும். கவனத்தில் ஈர்க்கப்படுதல், கூர்மையான அழுத்தம் பெறுதல், உட்பொருளின் கனத்தை உணர்த்துதல், உணர்ச்சிகளின் துடிப்புக்கள் இயக்கம் பெறுதல் ஆகியவை நாடகப் பாங்கான உரையாடலுக்குரிய பண்புகளாகும் (Heimand Lonson, Derek Bunskill Acting and Stage Craft, p. 83).

மேற்கூறிய பண்புகள் இரு நிலைகளில் உரையாடல்கள் ஆகி நாடக மாந்தருக்குள் நேரடியாகவும், சுவைஞர்களுக்குள் மறைமுகமாகவும் சென்றடைகின்றன. உடனுக்குடனான வினையாற்றலின் தொகுப்பு வடிவமே நாடகத்தின் உரையாடல்களாகின்றன. எனவேதான் நாடக ஆக்கத்தில் சொற்கள் உரையாடல்கள் என்ற தளத்திலிருந்து வசனங்கள் என்ற கருத்துக் கோட்பாட்டைப் பெறுகின்றன.

காப்பிய அமைப்பிலும் இத்தகைய பாங்கான சொற்களின் ஊடாடல்கள் காட்டப் பெறுவதுண்டு. சிலப்பதிகாரத்தில் வழக்குரை காதை நாடக ஆக்கத்தின் இடைவெளி நெருக்கத்தால் கனமும் செறிவும், திண்மையும் பெற்றுத் திகழ்வதாகும். வழக்குரை காதையை நாடக வடிவில் கூறுவோர் பெயர் குறித்து அவரவர் சொற்கோவைத் தொகுப்புக்களைக் கொண்டதாக அமைத்து நோக்கினால் பெரும்பாலும் அவ்வடிவமைப்பு கீழ்வருமாறு அமையும்.

கண்ணகி வழக்குரைத்தல்

(கோப்பெருந்தேவி தன் தீக்கனாத்திறம் உரைப்ப அரிமான் ஏந்திய அமளிமிசை இருந்தனன் திருவீழ் மார்பன் தென்னவன் கோவை இப்பால் கடை வாயிலில்)

கண்ணகி (வாயிலோயினிடம்)

வாயி லோயே வாயி லோயே
அறிவுரை போகிய பொறியறு நெஞ்சத்
திறைமுறை பிழைத்தோன் வாயி லோயே
இணையரிச் சிலம்பொன் றேந்திய கையள்
கணவனை யிழந்தாள் கடையகத் தாளென்
றறிவிப் பாயே றறிவிப் பாயே

(என வாயிலோன் மன்னனிடம்)

வாயிலோன்

வாழியெங் கொற்கை வேந்தே வாழி
தென்னம் பொருப்பிற் றலைவ வாழி
செழிய வாழி தென்னவ வாழி
பழியொடு படராப் பஞ்சவ வாழி

அடர்த்தெழு குருதி யடங்காப் பசுந்துணிப்
பிடர்தலைப் பீட மேறிய மடக்கொடி
வெற்றிவேற் றடக்கைக் கொற்றவை யல்லள்
அறுவர்க் கிளைய நங்கை யிறைவனை
ஆடல் கண்டருளிய வணங்கு சூருடை
கானக முகந்த காளி தாருகன்
பேருரங் கிழித்த பெண்ணு மல்லள்
செற்றனள் போலும் செயிற்றனள் போலும்
பொற்றொழிற் சிலம்பொன் றேந்திய கையள்
கணவனை யிழந்தாள் கடையகத் தாளே
கணவனை யிழந்தாள் கடையகத்தாளே

(என)

நெடுஞ்செழியன்

வருக மற்றவட் டருக வீங்கு என

(என வாயில் வந்து கோவில் காட்ட, கோவில் மன்னனைக் குறுகினள் சென்றுழி)

நெடுஞ்செழியன்

நீர்வார் கண்ணை யெம்முன் வந்தோய்!
யாரை யோநீ மடக்கொடி யோய்

(என)

கண்ணகி

தேரா மன்னா செப்புவ துடையேன்
எள்ளறு சிறப்பினிமையவர் வியப்பப்
புள்ளுறு புன்கண் டீர்த்தோ னன்றியும்
வாயிற் கடைமணி நடுநா நடுங்க
ஆவின் கடைமணியுகுநீர் நெஞ்சுசுடத் தான்றன்
அரும்பெறற் புதல்வனை யாழியின் மடித்தோன்
பெரும்பெயர் புகாரென் பதியே யவ்வூர்
ஏசாச் சிறப்பி னிசைவிளங்கு பெருங்குடி
மாசாத்து வாணிகன் மகனை யாகி
வாழ்தல் வேண்டி யூழ்வினை துரப்ப
சூழ்கழன் மன்னா நின்னகர் புகுந்திங்கே
கென்காற் சிலம்பு பகர்தல் வேண்டி நின்பாற்
கொலைக்களப் பட்ட கோவலன் மனைவி
கண்ணகி என்பது என்பெயரே!

(என)

நெடுஞ்செழியன்

பெண்ணணங்கே
கள்வனைக் கோறல் கடுங்கோலன்று
வெள்வேல் கொற்றம் காண்!

கண்ணகி

நற்றிறம் படராக் கொற்கை வேந்தே
என்காற் பொற் சிலம்பு மணிஉடை யரியே

(என)

நெடுஞ்செழியன்

தேமொழி யுரைத்தது செவ்வை நன்மொழி
யாமுடைச் சிலம்பு முத்துடை யரியே

(தன் தேவியிடம்)

தருக

(தேவி தந்து தான் முன் வைப்பக் கண்ணகி யணிமணிக் காற்சிலம் புடைப்ப மன்னவன் வாய்முதற் றெறித்தது மணியே மணிகண்டு தாழ்ந்த குடையன் றளர்ந்த செங்கோலன்)

நெடுஞ்செழியன்

பொன்செய் கொல்லன் றன்சொற் கேட்ட
யானோ வரசன் யானே கள்வன்
மன்பதைக் காக்குந் தென்புலங் காவல்
என்முதற் பிழைத்தது கெடுக வென்னாயுள்

(என மன்னவன் மயங்கி வீழ்ந்தனனே தென்னவன் கோப்பெருந்தேவி குலைந்தன ணடுங்கி)

கோப்பெருந்தேவி

கணவனை யிழந்தோர்க்குக் காட்டுவதில்
(என இணையடி தொழுது வீழ்ந்தனள்) (சிலம்பு. 20:23-81)

இவ்வாறு எந்தப் புறப்புனைவுமின்றிக் காதை முழுவதையுமே நாடகப் பாங்காக்கிப் பார்க்கலாம். உணர்வும், ஒட்டமும், செறிவும், செழுமையும், வலிமையும், வீச்சும், திண்மையும், இழைவும் கொண்டு செவிக்கும் சிந்தனைக்கும் வளமான உய்த்துணர்வுகளைத் தரும் வாக்குகளையும் அவற்றிற்குள்ளீடான மனங்களையும் கொண்ட நாடக வடிவாக்கம் இது. இக்காதை சிலம்பின் உள்ளுறைச் செயலாகிய கண்ணகி தன் பத்தினித் திறம் புலப்படுத்தல்' என்பதை மையப்படுத்தி இறையாண்மை பிழைத்தல்,

ஊழ்வினை உருத்தல் என்னும் உள்ளடக்கமான வாழ்வியல் உண்மைகளை செறிவுறக் காட்டும் களமும், தளமும் ஆகும். இந்தத் தளத்துள்ளும், களத்துள்ளும் பத்தினித் திறத்தின் வலிமையும், அதில் வெஞ்சினங்கொண்டு வஞ்சினங் கூறலையும் காட்டாது, மற்றொரு தனிக்காதையாக அடிகளார் கட்டியுள்ளது நாடகப் பாங்கின் உரையாடல், ஊடாடலாகும் செறிவில் உணர்ச்சி, தேர்வுத்திறம், இறையறநெறித் தெளிவு, குறியீட்டுக் குறிப்புணர்வு போன்றவை அடக்கமாவதைக் காணலாம். வழக்குரை காதை வெறும் ஒரு கண்ணகியின் வெஞ்சினக் கொந்தளிப்பின் உணர்ச்சிக் கொப்புளங்களின் வடிகாலன்று; கண்ணகியின் பழி துடைத்தல் போராட்டத்திற்கும், பாண்டியனின் அகமனத்தேடல் உணர்வுக்கும் உள்ள ஊடாடலாகும்.

ஊழ்வலி என்பது பிறவித்துயர் கொடுக்கும் வாயிலாகும் என்பது சிலப்பதிகாரத்தில் மட்டுமன்றி மணிமேகலையிலும் வலியுறுத்தப்படும் கருத்து ஆகும். முற்பிறப்பு உணர்த்துதல் என்பதைச் சிலம்பிலும், மேகலையிலும் பரவலாகக் காணலாம். இறையாண்மை பிழைத்தலும் பத்தினித்திறம் அதனை உறுத்தலுமாகிய நாடகத்தின் கூர்மையான பகுதி வழக்குரை காதை. அது நிறத்தளவில் வெண்ணிற முகத்திற்கும், செந்நிற மாணிக்கத்திற்கும் ஏற்படும் உரசலாகும்.

நிறக் குறியீட்டைப் பின்பற்றி நோக்கும்போது இக்காதை முழுதும் தோய்ந்து நிற்கும் நிறப்பிரிகையை உணரலாம். கையிற் பொன்னிறச் சிலம்பும் மெய்யில் பசலை படர்ந்தபொடியும் கொண்டவளாக அரண்மனையைக் கண்ணகி அடைகிறாள். காவலன் கண்முன் அவன் கண்களின் செந்நிறமும், குருதிக் கொந்தளிப்பின் செயிர்ப்பும், சூர்உடை கானகம் உகந்த காளியின் செந்நிறமாகப்படுகிறது.

நீர்வார் கண்ணளாகத் தன்முன் நிற்கும் அவளிடம் நீருள் நிலவும் இளம் பாசி நிறம் தோன்றுகிறது. தன் நாட்டின் இறையாண்மைப் பெருமையைக்

கூறும்போது தன் கணவன் குற்றமற்ற வெள்ளை உள்ளத்தினன் என்பதன் வீச்சை அவை உணர்த்துகின்றன. தன் தேவியின் சிலம்பிலுள்ள முத்துக்களை உடைய வெண்மை நிறம் அறிந்த பாண்டியன் கோவலனின் களங்கமற்ற வெண்மையை உணர முயற்சிகூட எடுக்காத நிலைமையைக் காணலாம். செந்நிறச்சினத்தோடு வந்த மாணிக்கப்பரல் தாங்கிய கண்ணகியின் சிலம்பையும், அது தெறிக்கும்போது மன்னவன் தன் மனத்துள் பிழையாகிய கருமை படர்தலையும் உணர்ந்து, மடிந்து இருளுக்குள் மூழ்குகிறான். செந்நிறப் பரல்களின் ஒலிக்கும், வெண்ணிறப் பரல்களின் ஒலிக்கும் வேறுபாட்டை உணராது அவற்றை அணிந்து திரிந்து மயங்கிய நிறப் பிரிகைகளின் சூழற்கிடையில் பாண்டிமாதேவி மடிகிறாள். நிறப் பொலிவையும், நாடகப் பொலிவையும் கொண்ட ஓவியச் செறிவான உச்ச கட்டமான தளமாகிறது வழக்குரை காதை. அத்தளத்தில் நிறப்பிரிகைகளின் உந்துதலுக்குள் நாடகப் பாங்குக்குள் ஓவியப் பாங்கையும் உணர இயலும். இவ்வோவியப் பாங்கிற்குள் ஒன்பாற் சுவைகளுள் திகழும் மெய்ப்பாடுகளையும் காணலாம். துயரத்திற்கும் சினத்திற்கும் இடையில் நீதி கேட்கத் துணியும் கண்ணகியின் வீரமும், அவளது செற்றமும், செயிர்ப்பும் காவலனிடம் ஏற்படுத்தும் அச்சமும், கண் நீரும், வெய்து உயிர்த்தலும் அவள் பால் பாண்டியனுக்கு ஏற்படுத்தும் பரிவும், நாடு மற்றும் குடி ஆகியவற்றின் பெருமைகளில் கண்ணகிக்குப் பாண்டியன் மீது காணும் எள்ளல் கலந்த பெருமிதமும் முத்தும் மணியும் சிதறும்போது அவையிடையே பச்சாதாபம் கலந்த வியப்பும் ஏற்படுகின்றன.

'யானோ அரசன், யானே கள்வன்' எனப் பிழையுணர்ந்த மன்னனிடம் காணும் கழிவிரக்கமும், பாண்டிமாதேவி கணவனை இழந்தோருக்கு காட்டுவது இல் எனக் கொள்ளும் சோகமும் ஆகிய மெய்ப்பாடுகளின் செழுமையும் செறிவும் வழக்குரை காதையைச் சிலம்பின் அணிகலனாகவே கருத இடமளிக்கின்றன.

சிலப்பதிகாரத்தில் வழக்குரைகாதை போல் நேருக்கு நேரான ஊடாடலும், உரையாடலும், எதிர்வினைகளும் கொண்ட நாடக இறுக்கம் பெற்ற சித்திரப்பாங்கு வேறு எங்கும் இல்லை. ஏனைய இடங்கள் இரு மாந்தர்களுக்கு அடையேயுள்ள உரையாடல் கதைக்கூற்றுக்கிடையே மேற்கொள்ளப்படும் துணுக்குகள் போன்றவையே. அஃது இல்லாவிடில் ஒரு மாந்தர் உரைக்கோவை கூறும் உத்தியே கையாளப்பட்டுள்ளது. இந்த உத்திக்குள் சிந்தனைப் போராட்டத்தின் தருக்க ரீதியான வளர்ச்சியைக் காணலாமேயன்றி உணர்ச்சிகளின் இறுக்கமான கொந்தளிப்புக்களை எதிர்வினை ஆற்றலின் முறுக்கேறிய பின்னல்களாகக் காணுதல் இயலாது. சிலம்பில் வழக்குரை காதையில் சிந்தனையோட்டம் உணர்ச்சிகளின் முறுக்குப் பின்னலுள் பிணைந்திருப்பது போல் காணப்படாவிடினும் அத்தகைய பாங்கில் இரு மாந்தர்களுக்கு இடையில் உள்ள தொகுப்பு உரையாடரை அனுமானத்தில் வகுத்துக்கொள்ள இடந்தருகிறது.

சாத்தனார் இங்குதான் நாடகத் திறத்தில் அடிகளாரிடமிருந்து வேறுபடுகிறார். அடிகளாரின் கலையுள்ளம், பாத்திரங்களின் இயல்பைப் பின்பற்றி அவர்தம் நோக்கத்தை நோக்கியே பாத்திரத்தை நகரச் செய்கிறது. எனவே மணிமேகலையில் செறிவும் உச்சகட்டமுமான உதயகுமரன் வாளாலெறிந்த காதை நாடகப்பாங்கைவிடக் கதைக்கூற்றினால் அதற்குரிய இறுக்கத்தோடு மட்டும் முடிந்துவிடுகிறது. அதே தருணத்தில் மறைமுகமான நேரடி உரையாடல் என்பதில் அடிகளாரின் நாடகத்திறத்தைவிடச் சாத்தனாரின் தமிழ்த் திறம் நன்கு விளங்குகிறது. இது ஊரார் அலருரைத்த காதையில் நன்கு விளங்குகிறது. வயந்தமாலையின் வேண்டுகோளும் மாதவி தன் உள உறுதியினை வலியுறக் காட்டுவதும் இருவருக்குமான ஒரு தொகுப்புரை என்ற அளவில் காப்பியப்போக்கில் அமைந்துள்ளன.

இரு பாத்திரங்களுக்கு இடையிலான எதிர்வினை, உரையாடல் என்ற அளவில் அவை மேற்கொள்ளப்படவில்லை. அவ்வாறு மேற்கொள்ளுதலும்,

அதன் அடிப்படையில் உரையாடல் எவ்வாறு அமையலாம் என்பதும் அனுமானத்திற்கு உட்பட்டவையாகும். ஏனெனில் நாடகத்தின் உரையாடல் ஊடாடல் ஆகும்போது இடைவெளியில்லாத எதிர்வினை நெருக்கத்தைக் கொண்டதாயிருக்கும்.

மணிமேகலைக் காப்பியத்தில் இத்தகைய செறிவான நாடகப்பாங்கான கூற்று இசைவு குறைவே, அக்காப்பியத்தைப் பொறுத்தவரை காப்பியப் போக்கில் துணைக் கதை நிகழ்வுகளே மிகுதி. மேலும் இக்காப்பியப் போக்கிற்கிடையில் இசை, கூத்துக்கள், நாடகச் செறிவுபெற்ற கட்டமைப்பு காணப்படுதல் அரிதாகவே உள்ளன. பெரும்பாலும் கதைப்போக்கைச் சாத்தனாரே எடுத்துச் செல்வதால் பாத்திரங்கள் வாயிலாக அவர் கூற்றே தலையாயதாக உள்ளது. காப்பியங்களுள் நாடகப் பாங்குகள், நீக்கமுடியாத பான்மையைப் பெற்றிருக்கலாம். ஆனால் காப்பியக் கவிஞனின் நாடகப் பாங்கான சிந்தனை தனித்துவம் மிக்க ஒரு கோணத்தைக் கொண்டிருக்கும். அத்தனித்துவப்போக்கில் நாடகப் பாத்திரங்கள் ஏட்டில் எழுதப்பட்ட வாக்குகளிலிருந்து தன்னிச்சைப் போக்கைக் கொண்டிருப்பவர் ஆவர். இதுவே நாடகத்தின் கலைப்பான்மையான வியப்புத்திறமாகும். நாடக ஆசான் வாக்குகள் பாத்திரங்களின் கூற்றுக்களாக அவை செயல்பாடுகளில் புலப்பட்டுள்ள எதிர்வினையாற்றுதல் என்பதுவே நாடகப்பாங்கான உடனடிச் செயல்பாடாகும். உயிர்த்துடிப்புமிக்க சொற்கோவைகளாக அவை இயங்கும் போது மனநுட்பத்தின் புறச்செயல்களிலிருந்து பிரிக்கமுடியாத உடனடிப் புலப்பாடுகளாகும். திட்டவட்டமான சூழலில் திட்டவட்டமான பாத்திரங்களின் மாற்றமுடியாத தனித்துவமிக்க சொற்கோவைகளே நாடக உரைக் கோவைகளின் சிறப்பு ஆகும். நாடகக் கலையாக்கம் என்ற புலப்பாட்டில் சொற்கள், புலப்பாடுகள், சொற்கோவைகள் ஆகியவை கண்டுபிடிப்புகளல்ல. மாறாகச் சுய பிறவிகள் ஆகும் (Lugi Pirandellor, Spoken Action The Theory of Modern Stage, p. 154).

நாடகத்தின் உரையாடலில் ஊடாடல், தருக்கக் கூற்றைக் கொண்டதாகும். வயந்தமாலைக்கும், மாதவிக்கும் நிகழ்ந்த உரையாடலை ஊடாடல் என்ற நிலையில் கீழ்வருமாறு அமைத்து நோக்கலாம்.

வயந்தமாலை

பொன்னேரனையாய்! புகுந்தது கேளாய்
உன்னோ டிவ்வூர் உற்றது ஒன்று உண்டுகொல்

மாதவி

நற்றொடி நங்காய்! காதலனுற்ற கடுந்துயர்
கேட்டுப் போதல் செய்யா உயிரோடு நின்றே
முதூர் பொருளுரை இழந்து நாணுந்துறந்தேன்

வயந்தமாலை

அலகின் மூதூர் ஆன்றவர் அல்லது
பலர் தொகுப்புரைக்கு பணரில் வாய்மொழி
நயம்பாடில்லை நாணுடைத்து

மாதவி:

காதலர் இறப்பிற் கனையெரியொத்தி
ஊதுலைக்குருகி னுயிர்த்தவடங்காது
இன்னுயிர் ஈவர் ஈயாராயின்
நன்னீர் பொய்கையில்நளி யெரி புகுவர்
நளியெரி புகாராயின் அன்பரொடு
உடனுறை வாழ்க்கைக்கு நோற்றுடம்படுவர்

வயந்தமாலை:

நாடக மகளிர் நன்கனம் வகுத்த
செந்நூற் கிடைக்கை
கற்றுத் துறைபோகிய நற்றொடி நங்காய்

மாதவி

பத்தினிப் பெண்டிர் பரப்புநீர் ஞாலத்து
அத்திறத் தாளும் அல்லளெம் ஆயிழை
கணவற்குற்ற கடுந்துயர் பொறாள்

மணிமலி கூந்தல் சிறுபுறம் புயப்ப
கண்ணீராடிய கதிரிள வனமுலை
திண்ணதிற் திருகி தீயற் பொத்தி
காவலன் பேரூர் கனையெரி யூட்டிய
மாபெரும் பத்தினி மகள் மணிமேகலை
அருந்தவப் படுத்த வல்ல தியாவதும்
திருந்தாச் செய்கைத் தீத்தொழிற் படாள்

வயந்தமாலை

நற்றம் புரிந்தது நாணுடைத்து என்றே

மாதவி

ஆயிழை கேளாய்!
மறவண நீத்த மாசறுகேள்வி
அறவண அடிகள் அடிமிசை வீழ்ந்து
மாபெரும் துன்பம் கொண்டு உளம்மயங்கி
காதலனுற்ற கடுந்துயர்கூற,
பிறந்தோருறுவது பெருகிய துன்பம்
பிறவா ருருவது பெரும்பே ரின்பம்
பற்றின் வருவது முன்னது பின்னது
அற்றோர் உறுவது அறிக என்றருளி
ஐவகை சீலத்து அமைதியும் காட்டி
உய்வகை யிவைகொள்கென் றுரவோன ருளினன்
மைத்தடங் கண்ணார் தமக்கும் எற்பயந்த
சித்திராபதிக்கும் செப்பு நீ

மேற்குறித்த ஊாடல், கருத்து ஏற்று அக்கருத்து எதிர்வினையாற்றல் என்ற அடிப்படையில்நோக்கும் முயற்சியாகும். கருத்தாடலின் இடையில் உள்ள கொடுத்தல், ஏற்றல், பதிலிறுத்தல், ஏற்றல், கருத்துநிலை தொடர்தல் என்னும் எதிர்வினைக் கணினிகளின் தொடரான உரையாடல் அமைப்புமுறையைப் பின்பற்றிய முயற்சியாகும். அதுவே நாடகப்பாங்கான உரையாடலுமாகும். ஒரு கருத்தாடலில் ஈடுபட்டுள்ளோரின் சிந்தனைப்போக்கு தடையில்லாத

ஒருபுலப்பாட்டு ஓடையாக ஓடுதலாகும். ஒருவரின் சிந்தனையோட்டத்தின் ஓடைப்போக்கு ஓரிடத்துத் தேங்கியதும், பதிலான சிந்தனைப்போக்கு ஓட்டம் மற்றொருவரிடம் புலப்படுவதுபோல அமைவது கதைகூறுதல் பான்மையாகும். கருத்தாடல் வளம்பெற்று நிற்கும் பான்மையாகும் இது.

பிறந்தோருறுவது பெருகிய துன்பம்
பிறவா ருருவது பெரும்பே ரின்பம்
பற்றின் வருவது முன்னது பின்னது
அற்றோர் உறுவது அறிய என்றருளி
ஐவகை சீலத்து அமைதியும் காட்டி
உய்வகை யிவைகொள்கென் றுரவோன ருளினன்
மைத்தடங் கண்ணார் தமக்கும் எற்பயந்த
சித்திராபதிக்கும் செப்புநீ

(உரையாடல் கட்டமைப்பு அடிப்படை, மணி. 2:45-72)

மேற்குறித்த ஊடாடல், கருத்து ஏற்று அக்கருத்து எதிர்வினையாற்றல் என்ற அடிப்படையில் நோக்கும் முயற்சியாகும். கருத்தாடலின் இடையில் உள்ள கொடுத்தல், ஏற்றல், பதிலிறுத்தல், ஏற்றல் கருத்துநிலை தொடர்தல் என்னும் எதிர்வினைகக் கண்ணிகளின் தொடரான உரையாடல் அமைப்பு முறையைப் பின்பற்றிய முயற்சியாகும். அதுவே நாடகப்பாங்கான உரையாடலுமாகும். ஒரு கருத்தாடலில் ஈடுபட்டுள்ளோரின் சிந்தனைப் போக்கு தடையில்லாத ஒரு புலப்பாட்டு ஓடையாக ஓடுதலாகும். ஒருவரின் சிந்தனையோட்டத்தின் ஓடைப்போக்கு ஓரிடத்துத் தேங்கியதும், பதிலான சிந்தனைப் போக்கு ஓட்டம் மற்றொருவரிடம் புலப்படுவதுபோல அமைவது கதை கூறுதல் பான்மையாகும். கருத்தாடல் வளம்பெற்று நிற்கும் பான்மையாகும் இது.

சாத்தனாரின் கதைக் கூற்றுப்பாங்கில் வயந்தமாலைக்கும், மாதவிக்கும் அமைந்த கருத்தாடல் அத்தகையதாகும். அனையே உடனுக்குடனான எதிர்வினைப் புலப்பாடுகள் கொண்ட நாடகத்தன்மை. இத்தன்மை கொண்ட உரையாடல் பான்மையான கருத்தாடலாக மாற்றிய மேற்கூறிய முயற்சியில்

கருத்துப் பரிமாற்றம் கருத்தளவிலிருந்து செயல் பாங்காகிறது. இந்த அடிப்படையில் மேலே வகுத்துக்கொண்ட முறையில் இருவரின் உரையால்களின் வினை உள்ளோட்டம் வருமாறு இருத்தலுக்கு வாய்ப்புள்ளது.

வயந்தமாலை - ஊர் பழி உற்றதை உணர்த்தத் தொடங்குதல்.

மாதவி - கணவன் உயிர் தேடிச் செல்லா நிலைக்குத் தானே பழியேற்றல்

வயந்தமாலை - ஊர் எதிர்பார்த்தலுக்கு மாறாய் நிற்றல்

மாதவி - பத்தினித் தன்மைக்கு மாறாய் நிற்றல்.

வயந்தமாலை - நாடக மாந்தர் நன்கனம் வகுத்த கற்றுத் துறைபோகிய மணிமேகலையை உடன்படுமாறு தூண்டல்.

மாதவி-மணிமேகலை கண்ணகியின் மகள் என்பது உணர்த்துதல்.

வயந்தமாலையுடன் நிகழ்ந்த மேற்படி உரையாடல் அவற்றின் உணர்வுகளுடனும் உணர்ச்சிகளுடனும் நோக்கும்போது மாதவி வாழ்க்கையின் உச்சகட்ட நிலையாக அவற்றைக் கொள்ளலாம். மணிமேகலையின் எதிர்கால வாழ்க்கை பற்றிய ஒரு நெறி உணர்வை முடிவுசெய்தல் ஆகும் அது. கண்ணகி வாழ்க்கையில் உச்சகட்டப் போராட்டம் கணவன் குற்றமற்றவன் என்பதை நிறுவுதல் ஆகும். மாதவியைப் பொறுத்தவரை அவள் வாழ்க்கைப் போராட்ட நிலையில் குற்றமற்றவன் கணவன் என நிறுவிய கண்ணகி நெறியில் அவர்களின் மகளும் குற்றமற்ற வாழ்க்கையைக் கடைப்பிடித்தல் என்பதைத் தன்னுள் நிறுவிக் கொள்வதாகும். ஆடல் மகளிருக்கு அருந்தவக் கோலம் பொருத்தமற்றது என்று வலியுறுத்த வந்த வயந்தமாலையிடம், மாதவி, மேகலை ஆடல் மகளன்று; கண்ணகி மகள் என்று காட்டுவதோடு, பொருந்தா வாழ்க்கை மேகலைக்கு உரியதன்று என்பது தனக்குள் ஏற்றுக்கொண்ட உறுதியின் வெளிப்பாடேயாகும்.

மௌனமும் எதிர்வினையும்

உரையாடல் என்பது ஓர் வகையில் சொல்லாடல் ஆகும். சொல்லாடலில் வாக்குகளின் பொருள் புலப்பாடு என்பது

முதன்மையானதாகும். சொற்களின் நீட்சி, ஏற்றம், இறக்கம், ஓசைப்பெருக்கம், தணிவு, விரைவு, மெதுநிலை, வன்மை, திண்மை அனைத்தும் இழைந்து நிற்கும்போதே அவற்றின் பொருள்கள் முழுமையடையும்.

மேலே குறிப்பிட்ட எல்லாப் புலப்பாடுகளிலும், அவற்றிற்கு இடையே உள்ள இடைவெளி மௌனங்கள் இயங்கு ஆற்றலாக நிற்பவையாகும். பேசும் போது இடையே கையாளப்படும் இடைவெளியின் அளவும், பான்மையும் சொல்லாடலில் கட்டுப்படுத்தும் ஆளுமையைக் கொண்டவை. பேச்சு தோன்றும் முன் உடலசைவுகளால் கருத்துப் பரிமாற்றம் நடந்த காலத்திலும் உரையாடல் நடைபெற்றிருக்க வேண்டும். உரை ஆடுதல் என்பதைவிட உடல் அசைவுகளால் குறிப்பு உணர்த்தல் அளவிலேயே நிகழ்ந்திருக்க வேண்டும். சைகை மொழியாக ஓசைகளற்று உரையாடல்கள் நிகழ்ந்தபோதும், அவற்றை மௌன மொழியென்று கூற இயலாது.

ஏனெனில் மௌனம் கருத்துப்பரிமாற்றம் என்னும் ஒருவகை எதிர்வினை ஆற்றலாகும். எதிர்வினைகள் கண்ணிகள் போலத் தொடங்கி உரையாடலை எடுத்துச் செல்லும். இந்தக் கண்ணிகளில் மௌனம் வலிமையான எதிர்வினையாகும். ஏனெனில் மௌனம் என்பது செயலற்ற நிலை அன்று. மாறாக வலிமையான செயற்பாடு ஆகும். அது நாடகப் பாங்கான செயற்பாடு ஆகும்.

நாடகப்பாங்கான செயற்பாடு என்பது நடித்தலைக் குறிப்பிடுவது அன்று. அது அகமனச் செயல்பாடாகும். நாடகப்பாங்கில் அகமனச் செயல்பாட்டிற்கு நாடகக்கலை ஆக்கத்தில் தலையாய இடம் உண்டு. அரங்கக் கலை புலப்பாட்டில் செயல்பாடு தலைமை நிலையை அடைவதாகும். கோடுகளுக்குள் ஓவியம் முகிழ்வது போல ஓசை இழைவுகளிலிருந்து இசை மலர்வது போலச் செயற்பாடுகளிலிருந்து நிகழ்வுக்கலை தோன்றுகிறது. செயற்பாடு நகர்வுகளையும், நகர்வுகள் நடனத்தையும் அரும்பி மலர

PAGE NO- 149 MISSING IN ORIGINAL

கோலமொடு என்றார். மனத்தில் நிகழ்ந்த ஊடலை முகம் காட்டுதலின் என எழுதுகிறார் அடியார்க்கு நல்லார் (தெ.பொ.மீ., கானல்வரி, ப. 84).

கோவலன் நீண்டநேரம் காத்திருத்தல் என்ற வகையில் மனத்துள் இருந்த மாதவி தன்னிடம் போலவே பிறருக்கும் விருப்பத்தைக் கொடுப்பவள் என்று மயங்கி நிற்கும் நிலையில் நிற்பவன். கோவலன் மனத்துள் பதிந்த மாதவியின் மௌனத்தைப் பிறர் முன் ஆடிய ஆடலோடு இணைத்து நோக்குகிறான். கோவலன் தனக்குள் குறிக்கொண்ட தனிமொழி மனநிலை இது. இந்த மனநிலையே அவன் அகமன ஆழத்தில் புதைந்த பழைய நினைவுகளைக் கிளறலாயிற்று. அத்தகைய கிளறலின் புலப்பாடே அவன் பாடிய வரிப்பாடல்கள்.

நெஞ்சோடு கூறல் எனும் கூற்றுப்பாங்கே இங்கே தொடங்குகிறது. கோவலன் பாடும் வரிப்பாடல்கள் அவன் தன் நெஞ்சத்தோடு கூறியவை. ஆனால் புறச் சொல்லாடலாக வெளிப்படுகிறது. அதுவே நாடகத்தின் தனிமொழிச் சிறப்பு. இருபாத்திரங்கள் நேருக்குநேர் உரையாடும்போது புலப்படுத்த இயலாத மனப் போராட்டங்களைத் தனிமொழி என்னும் உத்தியால் நாடகத்தில் புலப்படுத்துவர். இத்தகைய நாடக உத்தி கானல்வரிக் கூற்றில் உள்ளிழைவில் கலந்த இசைவாக விளங்குவதைக் காணலாம்.

நெஞ்சோடு கூடிய கேட்போர்க்கு உரைத்தல்
தஞ்சம் வரவு தானே கூறல் என்று
அம்முன்றென்ப செம்மைச் சொல்லே

என்ற நூற்பாவை எடுத்துக்காட்டி நாடகத்தில் வரும் உட்சொல், புறச்சொல், ஆகாயச்சொல் ஆகிய மூன்று பேச்சுக்களையும் விளக்குவது இது.

இருவரின் இப்புறச் செயலுக்குமான அகச் செயல்பாடுகள் வருமாறு எனக் கொள்ளலாம். உள்ளூறுத்தலாக மனநிலை உந்திய மனக்கிறல் கோவலனையும், மன்னும் ஓர் குறிப்பு உண்டு. இவன்தன் நிலை என ஐயத்தில்

எழுந்த ஊடல் மாதவியையும் எதிர்வினைகளாற்றச் செய்கின்றன. இச்செயல்பாடுகளின் உள்ளீடான நாடகச்செறிவை முப்பிரிகளாகக் கொள்ளலாம். உட்சொல்லைப் புறச்சொல்லாக்கி அதனை மற்றவர் கேட்க வேண்டும் என ஆசையைச் சொல்லாக்குதல் முதற் பிரியாகும். இருவரும் அடுத்தடுத்து இருந்து யாழ் மீட்டிப் பாடினாலும் மனத்தளவில் இடைவெளி மிக்க வெவ்வேறு கற்பனை உலகில் வாழ்தல் இரண்டாவது பிரியாகும். கோவலனுக்குத் தன் மீதும், தனக்குக் கோவலன் மீதும் உள்ள காதலை நன்குணர்ந்த நிலையிலும் அவன் காதலில் தோன்றிய ஐயத்தால் மேற்கொண்ட அவள் விளையாட்டு ஊடலின் விளைவு மூன்றாவது பிரியாகும். இம் முப்பிரிகளையும் ஒருவர் பாட மற்றவர் மௌனமாக இருந்து கேட்டுப் பின்னர் மௌனமாகப் பிரிதல் வலிமையான நாடக உத்தியாக இங்குச் செயல்படுவதைக் காணலாம்.

சிலம்பில் காணப்படுவது போல மனப்போராட்டச் சிக்கல்கள் மணிமேகலையில் மிகக்குறைவு. சிலம்பில் உளப்போராட்டங்கள் காப்பியத்தின் உயிர் துடிப்புகளாகின்றன. மேகலையிலோ உளப்பக்குவம் உயிர்த் துடிப்பாக அமைகிறது. உளப்பக்குவம் என்பதே ஒருவகை மோனநிலைப் பயிற்சியாகும். மணிமேகலைக்குள் நெஞ்சோடு கூறும் சொற்களே காப்பியம் முழுவதும் பரவலாக அழுத்தம் பெற்று நிற்பதைக் காணலாம்.

> **பளிக்கறை திறந்து பனிமதி முகத்துக்**
> **கனிக்கயல் பிறழாக் காட்சிய ளாகி** **(மணி. 5:84-85)**

> **புதுவோன் பின்றைப் போனதென் னெஞ்ச**
> **மிதுவோ வன்னாய் காமத்து தியற்கை**
> **யிதுவே யாயிற் கெடுகதன் றிறம்** **(மணி. 5:89-91)**

எனத் தனக்குள் கூறிக் கொள்கிறாள். மணிபல்லவத்தில் புத்தபீடிகை கண்டு தன் முற்பிறப்பு உணர்ந்த நிலையிலும்கூட,

> **கொடிமின் முகிலோடு நிலஞ்சேர் தென்ன**
> **இறுநுசுப் பலச வெறுநிலஞ் சேர்ந்தாங்**
> **கெழுவோள் பிறப்பு வழுவின் றுணர்ந்து** **(மணி. 9:6-8)**

தன் முற்பிறப்பு நிகழ்வுகள் அனைத்தையும் தனி மொழியாகவே நினைவு கூர்கிறாள். 'தொழுதகை மாதவ துணிபொரு ளுணர்ந்தோய்' எனத் தொடங்கி 'ஆங்கத் தெய்வம் வாராதோ என' (மணி. 9:9-70 வரை) கூறி ஏங்கி அழுகிறாள்.

காந்தாரம் என்னும் பூர்வதேசத்தில் இடவயம் என்னும் நகரை இராசதானியாகக் கொண்டு அரசுபுரியும் அத்திபதியின் மைத்துனன் பிரம தருமன். அவன் உபதேசித்தபடி பூகம்பத்திற்கு அஞ்சி அத்திபதி நகர் விட்டு வேறு நகரம் புகும்போது காயங்கரை என்னும் நதிக்கரையில் பாடி வீடு கட்டித் தங்கினான். அங்குப் பிரம தருமன் அவர்கட்கு முத்திவழி உபதேசித்துக் கொண்டிருந்தான். அப்போது அசோதர நகரத்து அரசனாகிய இரவிவர்மனுடைய தேவி அமுதபதி ஈன்ற இலக்குமியாகிய தான் அத்திபதி அரசருக்கு நிலபதியென்பவள் பெற்ற இராகுலனுக்கு மனைவியாகி அவருடன் தருமம் கேட்டனள். பிரமதருமன் தன்னை நோக்கித் திட்டிவிடம் என்னும் பாம்பால் இராகுலன் இறப்பான், தானும் தீயில் புகுந்து இறப்பாள்' என்று கூறினர். பின்னர்க் காவேரிப்பூம்பட்டினத்தில் பிறந்து, மணிமேகலாத் தெய்வத்தால் மணிபல்லவம் எடுத்துச் சென்று புத்தபீடிகை கண்டு பிறப்புணர்வேன். தன் கணவன் என்னவாறு பிறப்பான் எனக் கேட்க 'மணிமேகலாத் தெய்வம் மீட்டுந் தோன்றி உனக்கு அதனைப் புகலும்' என்றனர் (மணி. பக். L-LI, 2008).

கணவன் பிறப்பறிய மணிமேகலா தெய்வம் வரவுநோக்கி அழுத நிலையில் அகமனத்துள் காட்சி பின்னோட்ட உத்தியில் நினைத்தல் என்னும் நெஞ்சொடு கிளர்த்தல் அடிப்படையில் அமைந்த தனிமொழிகள் இவை. இதே போன்று இக்காப்பியத்தில் செறிவு நிறைந்த கட்டமான முற்பிறப்புக் கணவனும், இப்பிறப்புக் காதலனும் ஆகிய உதயகுமரன் தன்னைக் காண அம்பலம் புகுந்த காதையில் நேரிலும், வாளாலெறிந்த காதையில் காய்சண்டிகை உருவிலும் யாக்கை நிலையாமை பற்றி அவனிடம் உரைத்தபோது அவ்வுரைக்குள் ஒரு தனிமொழி உணர்வும் கலந்திருப்பதைக்

காணலாம். முற்பிறப்பில் கணவனாகப் பத்தினிப்பாங்கிற்கும், இப்பிறப்பில் காதலனாகக் காமச் சிறைநீக்கும் முயற்சிப் பாங்கிற்கும் இடையில் உள்ள மனநிலை, மேகலையின் மனநிலை இங்கே அவள் கூற்று தற்கொண்டார் பேணுதலும், தவத்திறம் போற்றுதலும் பிணைந்த ஒரு பணிவுப் பண்புடன் காணப்படும் தனிமொழி.

தனிமொழி என்பதே மௌனத்தின் புறச்செயல் என்பது இங்கு நன்கு வலியுறுத்தப்படுகிறது. காப்பியம் முழுதும் படர்ந்து தன் மகள் தவநெறிப் போக்கில் எவ்வாறு பக்குவம் அடைகிறாள் என்பதை மௌனநிலை மாதவியிடம் காணலாம். இந்த நிலையில் காதையில் முழுதும் தோன்றாமல் தோன்றி நிற்கும் பாத்திரமாகிறாள் மாதவி. அதே மௌன உணர்வில் தன் தாய் அரிதாகச் சில உரையாடல்கள் நிகழ்த்தினாலும் அவளது மோனத்தவம் புரிந்து அதன் எதிரொலியாக நோன்பு நோற்றுத் தன்னைத் தயார் செய்துகொள்ளும் பயணமே மணிமேகலையைப் பொறுத்த நிலை.

அடிகளார் உணர்ச்சிகளின் கொந்தளிப்புக்களை மௌனத்திலும், மௌனம் கலந்த உரையாடல்களிலும் வடித்தெடுத்துள்ளார். சாத்தனாரோ தன் உணர்வுகளை வளைத்துக் கொள்ளும் தன் கட்டுக்குள் மௌனத்தையும், மௌன உரையாடலையும் வகைப்படுத்திக் காட்டுகிறார்.

சாத்தனார் இங்குதான் நாடகத்திறத்தில் அடிகளாரிடமிருந்து வேறுபடுகிறார். அடிகளாரின் கலையுள்ளம் பாத்திரங்களின் இயல்பைப் பின்பற்றித் தம் நோக்கத்தை அடைகிறது. சாத்தனாரோ தம் நோக்கத்தை நோக்கியே பாத்திரத்தை நகரச்செய்கிறார். எனவே மணிமேகலையின் செறிவும் உச்சகட்டமுமான உதயகுமரன் வாளாலெறிந்த காதை நாடகப்பாங்கைவிடக் கதைக் கூற்றளவில் அதற்குரிய இறுக்கத்தோடு மட்டும் முடிந்துவிடுகிறது. அதே தருணத்தில் மறைமுகமான நேரடி உரையாடல் என்பதில் அடிகளாரின் நாடகத் திறத்தைவிடச் சாத்தனாரின் தமிழ்த்திறம் நன்கு விளங்குகிறது.

இதனை ஊரார் அலருரைத்த காதையில் நன்கு காணலாம். வயந்தமாலையின் வேண்டுகோளும், மாதவி தன் உள உறுதியினை வலியுறக் காட்டுவதும் இருவருக்குமான ஒரு தொகுப்புரை என்ற அளவில் காப்பியப் போக்குகள் அமைந்துள்ளன.

இரு பாத்திரங்களுக்கான எதிர்வினை, உரையாடல் என்ற அளவில் மேற்கொள்ளப்படவில்லை. அவ்வாறு படுமாயின் கீழே கூறப்படும் தருக்க நிலைக் கூற்று எனும் தலைப்பில் குறிப்பிடப்படும் வாக்கில் அமையலாம் என அனுமானிக்க இடம் தருகிறது. ஏனெனில் நாடகத்தின் உரையாடல் ஊடாடல் ஆகும்போது இடைவெளியில்லாத எதிர்வினை நெருக்கத்தைக் கொண்டதாகி நிற்கும்.

தருக்கநிலைக் கூற்றுக்கள்

உரையாடல் உலகியல் வழக்கிலிருந்து நாடக வழக்காக மாறும்போது மெய்ப்பாடுகளுடன் இணைந்து வெளிப்படுகிறது. அங்குச் செவிப்புலனைத் தாண்டிய மொழியிலிருந்து காட்சிப் பான்மை பெற்றுக் கண்டும், கேட்டும் உணர்வார்ந்த தளங்களில் உளங்களோடு உளம் உறவாடச் செய்வது நாடக உரையாடலாகும். நடைமுறையில் கையாளப்படும் கருத்துப் பரிமாற்றம் உவமை உருவகம் ஆகி, அவை தோற்றுவிக்கும் சித்திரங்களினூடே அக உணர்ச்சிகளைக் கிளர்ந்தெழ செய்யும். இத்தகைய உள்ளக் கிளர்ச்சிகள் இருவருக்கிடையில் உறவையும் உரசலையும் காட்டி நிற்பவை. உரசல்கள் தோன்றும்போது உரையாடல்களின் அதிர்வுச் சந்தங்கள் உளதாக்குதல்களை ஏற்படுத்தும். அப்போது தத்தம் உள நிலையை உறுதிசெய்யும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்படும். இதன் முறுகிய தன்மை வாதிடல் ஆகும். வாதிடல் என்பது வழக்காடலின் உட்பரிமாணமாகும். வழக்காடல் முரண்நிலை உணர்வுகளுக்கிடையில் இறுக்கங்களை மிகைப்படுத்தி நிற்கும்.

வழக்குரை காதையில் வாதிடல் என்பது ஏற்படவில்லை. ஆராயாமல் செய்யப்பட்ட பிழை உணர்த்தப்படுகிறது. இளங்கோ அடிகளாரின் நுட்பமான நாடக உத்தியாக வழக்குரை காதையை ஒரு தருக்கக் காட்சியாக்காமல் மாறாகா ஓர் அக மனத்தேடலில் தன் ஆராயாத தன்மையை உணர்த்தும் பான்மையைக் காட்டுவதாக அமைந்துள்ளது.

வாழ்த்துக் காதையில் கண்ணகியார் கடவுள் நல்லணி காட்டியபோது,

தென்னவன் றிதிலன் றேவர்கோன் றன்கோயில்

நல்விருந் தாயினா னானவன் றன்மகள் **(சிலம்பு 29:10)**

என்று கூறுவதாக அமைத்துள்ளார். வழக்குரை காதையில் கண்ணகி கடுஞ்சினம் கொண்டாலும் வஞ்சினம் காட்டவில்லை. அங்கு அவளின் நோக்கம் தன் கணவன் குற்றமற்றவன் என்பதைக் காட்டுவதே. அங்கு வழக்கை எடுத்து உரைக்கவும், மன்னவன் அதற்கு எதிர்வாதம் செய்யாது உண்மை நிலையை உணர முயல்கிறான். தான் பிழைத்தது அறிந்தும் உயிர்விடுகிறான். இங்குப் பெரியதொரு தருக்கம் நடைபெறவில்லை.

தருக்கப்பாடல் என்பது தமிழ்நாட்டுக் கூத்துக்களில் இழையோடி நிற்கும் ஒரு கூறு ஆகும். வள்ளிக்கும்-வேடனுக்கும், சாவித்திரிக்கும்-எமதர்மனுக்கும், அங்கதனுக்கும்-இராவணனுக்கும், கர்ணனுக்கும்-அர்ஜுனனுக்கும் போன்று தருக்க காட்சிகள் கூத்துமரபில் இழையோடி நிற்கும் கூறு ஆகும். வழக்குரை காதை காப்பியத்துள் ஓர் ஓரங்க நாடகத்தின் தன்மையில் சிறப்பாக விளங்கும் கட்டமாகும். வழக்குரை காதையில் சிலம்புத் தலைவியைவிடக் காப்பிய நாயகனாய்த் திகழ்பவன் பாண்டியனேயாகும். ஒரு நெருக்கமான கட்டுக்கோப்புக்குள் அக்காதை ஒரு குறு நாடகத்தின் தொடக்கம் முதல் முடிவு வரை பின்னப்பட்டதாக அமைந்துள்ளது. இக்காட்சியின் நாடகப் பாங்கான புறநிகழ்வுகள், பாண்டிமாதேவி தீக்கனாக் காணுதல், அதனை அரசரிடம் கூற அரச சபை நாடி வருதல், அரசரிடம் கூறி அரியாசனத்தில் மன்னனுடன் அமர்தல், கண்ணகி கடைவாயிலில் தோன்றுதல், வாயிலோன் வந்து கண்ணகியின் வரவு கூறுதல், கண்ணகி தன் நாடு மற்றும்

குடிப்பெருமையைக் காட்டித் தன் கணவன் குற்றமற்றவன் என்று வழக்குரைத்தல், பாண்டியன் தன் இறைமுறை பிறழ்ந்ததை அறிதல், உடன் தன்னுயிர் ஈதல், அரசமாதேவியும் உடன்மடிதல் ஆகியவையே.

தானும் கணவனும் மடிவதை அரசமாதேவி உள்ளுணர்தல், தென்புலங் காவல் தன் முதற் பிழைத்த உண்மையறிதல், நாயகனும், நாயகியும் உயிர் கொடுத்துப் பழிநீக்குதல், தென்னவன் காவல் இறைமுறை பிழைத்தல் என்பவையே இந்நாடகத்தின் உள்ளுறைச் செயல்களாகும். கண்ணகி வழக்குரைத்தல் என்பது இந்த உள்ளுறைச் செயல்பாடுகளின் உந்து ஆற்றல் நிகழ்வேயாகும். இங்கே கண்ணகி தருக்கமோ, வாதமோ செய்தல் என்பது தலையாய புலப்பாடலன்று. இங்கோ அடிகளின் திறமான நாடக உத்தி என்பது சிலம்பினைக் குறியீடாகவும், கண்ணகியின் பத்தினிக் கடமையெனக் கொண்ட கணவன் பழி தீர்த்ததையும், பாண்டியன் நெடுஞ்செழியன் என்னும் துன்பியல் நாடகத் தலைவனின் வினை நிகழ்வாகக் காட்டுவதிலும் அடங்கியுள்ளது.

அரிஸ்டாட்டலின் கிரேக்க நாடகக் கோட்பாட்டின்படி ஊழ்வினையும், காப்பிய நாயகனின் தன் பலவீனமும் (trigic flaw) அவன் தகுதி வீழ்ச்சிக்குக் காரணமாகும். அதே தருணம் அவன் தன் தகுதியிலிருந்து வீழ்ந்தாலும் தரத்தில் உயர்ந்தோனாகி நிற்பான். அத்தகைய துன்பியல் நாடக நாயகனின் பாங்கு பாண்டிய மன்னன் நெடுஞ்செழியனிடம் காணப்படுவதை உணரலாம். மனிதத் தலையையும், சிம்மத்தின் உடலையும் பெற்ற ஸ்பிங்செனும் விலங்கின் புதிர் அவிழ்த்த அறிவுக்கூர்மை பெற்ற ஈடிப்பஸ் என்னும் வேந்தன், ஊழ்வலியில் தன்னையுமறியாமல் தன் தந்தையைக் கொன்று தன் தாயை மணந்த உண்மையை உணர்ந்தபோது அறிவுக்கு அப்பாற்பட்ட வாழ்க்கைப் புதிர்களும் உள்ளன எனத் தெளிந்து தன் கண்களைக் குத்திக் கொள்ளுகிறான். அதே துன்பியல் நாடக நாயகன் பான்மையில் ஊழ்வினை உருத்த தன்னையறியாது தன் காவல் பிழைத்த நெடுஞ்செழியன், யானே கள்வன் எனத் தன்னுயிர்

மாய்த்ததை ஒப்புநோக்குவது வழக்குரை காதையில் துன்பியல் நாடகத் தலைவனின் அவலச்செறிவை உணர வகைசெய்யும். கண்ணகியைப் பொறுத்தவரை தன் பக்கத்தின் நீதி உணர்த்துதல் என்பதற்கப்பால், வாதிடுதற்கோ, தருக்கத்திற்கோ ஆன கூற்றாகவோ உரையாலாகவோ வழக்குரை காதை அமையவில்லை.

சிலம்பில் தருக்கப் பான்மையைக் கொண்ட காதை கானல் வரியே ஆகும். இங்கும் தருக்கம் நேரிடையான வாதம் அன்று. ஆனால் ஒருவகைப் போட்டி மனப்பான்மை உள்ளோட்டமாக ஊடாடுகிறது. நேரடியாக இருவருக்கும் நடந்த உரையாடல் போட்டியைத் தருக்க ரீதியான கோவலன், மாதவி ஆகியோரின் பாடலை அவற்றின் அடித்தளப் பொருளாகக் கொண்டு நோக்கினால் கீழ்வருமாறு அமைக்கலாம்.

கோவலன் : நின் செல்வம் என்னால் எய்தியவை. என் புற ஒழுக்கத்தை அறியினும் ஊடாதிருப்பதே உன் கற்பு. அதுவே உன் செல்வத்தை உன்பால் நிலைக்க வைக்கும்.

மாதவி : நின்னால்தான் எனக்கு நலமுள்ளது என்று எண்ணற்க. யான் என்ன செய்யினும் அதற்கு இசைந்து நீ ஒழுகுவதால் உனக்கும்தான் பயனுள்ளது.

கோவலன் : குவளைக்கும், சிறங்கணிக்கும் ஊரில் மடவார் கண்வலையைக் கடத்தல் எளிதோ? கண்வலையில் மயங்கி அவளிடம் பிரியேன் என்ற சூள் உரைத்தபின் துறப்பது எப்படி?

மாதவி : முத்தத்தைத் தந்தானுக்கு அம் முத்தம் என் முறுவலுக்கு ஒவ்வாது என்று அறிந்தும், இரந்து நின்றவருக்கு இரங்கிக் காதல் மாலையாக முத்த மாலை ஆடினேன். வண்டு உண்மை கண்டு உணர்வதுபோல நானும் உன் பொய்மை கண்டேன்.

கோவலன் : அவளை வெளியில் தேடாதிருக்கவும் தெய்வமும் இயற்கையும் அவளைத் தனியே தன்னிடம் வரச் செய்ததால் அவளினின்றி உயிரின்றி வாழா நிலை ஏற்பட்டது.

மாதவி : தெய்வப்போக்கில் தனக்கும் ஒரு காதல் உண்டு. அவனைத் தான் மறத்தல் இயலாது தோழி போன வழியெல்லாம் அவன் சென்ற தேர்த் தடங்களை கடல் நீரலை மறைத்தாலும் அவன் தன் நினைவை மனத்துள் நின்று மறைக்க முடியாது.

ஆற்றுவரி, சார்த்துவரி, காலைவரி ஆகிய மூவகை வரிகளிலும் கோவலனும், இதற்கு எதிர்ப்பாட்டாக மாதவியும் பாடிய பாடல்களில் ஊடல் மேற்கொண்ட இவ்வகையில் எதிர்பாட்டுக்களாக அமைந்திருப்பதை வடித்தெடுக்கலாம் (*தெ.பொ.மீ., கானல்வரி, பக். 296-299*).

கோவலனைப் பொறுத்தவரை இத்தகைய எதிர்ப்பாட்டை எதிர்பார்த்துப் பாடத் தொடங்கியவன் அன்று. எனினும் மாதவியின் மனத்துள் எழுந்த ஐயத்தின் வளர்ச்சியை அடிப்படையாகக் கொண்டு அவன் பாடிய பாடல்களில் மேற்கூறியவாறு எதிர்பாட்டுப் பாணி அமைந்திருக்கலாம் என்று அனுமானிக்கத் தோன்றுகிறது. கோவலனின் மன உணர்வுகளுக்குக் கதை கட்டுக்கோப்புகள் பின்புலமாக அமைந்த நோக்கமும் தெளிவாகிறது.

மாதவி ஆடிய பதினொரு ஆடலும் அழகும் இந்திரவிழாவில் பலர் காண நடந்த நிகழ்வாகின்றன. மாதவியின் ஆடலோடு அவள் கோலமும், அவற்றுள் மின்னிற அவள் அழகும் பலர் மனத்தைக் கவர்ந்த நிலை கோவலன் மனத்துள் தன்னலத்தையும், அவள் தனக்கு மட்டும் அடக்கம் என்ற உடமை மனப்பாங்கையும் உந்தி எழுப்புகிறது. 'தென்றல் காற்றே போலத் திரிந்து, பொழிலூட்டும் நாண் மகிழிருக்கையும் பூமலி கானத்தும் புது மண் நுகர்வும், நகையாட்டமும் பாணருடன் பரத்தருடனும் திளைத்து வருதலும்' (*தெ.பொ.மீ., கானல்வரி, ப. 3*). கோவலனின் அகமன நினைவு கனவுக் குழப்பம் ஆகின்றது.

அந்தப் பின்புலத்தின் சூழல் மாதவியை ஒட்டியது என்பது அவன் ஆன்மசிந்தனை ஒடுக்கமாகிறது. பாடும்போது பிரக்ஞைகளோடு கோவலன் பாடவில்லை. ஆனால் யாழ்மீட்டலில் ஏற்பட்ட நரம்புகளின் துடிப்பில் தன்னை மறந்த உள்ளம் ஒன்றிப் பாடுகிறான். மாதவியைப் பரத்தையள் என்று பழிக்க வேண்டும் என்ற எண்ணம் கோவலனுக்கு இல்லை. மாதவி ஆடிய பதினோடு ஆடலின் மாயத்திறத்தில் மயங்கியவன். மற்றவரும் மயங்கும் மாயத்தாளாக மாதவியை அவன் காண விரும்பவில்லை. இதைச் சூசகமாக அவளிடமே உணர்த்துதல் வேண்டும் என்ற அவனையும் அறியாத உள்ளக் கிளர்வு அது. அதற்கு அவன் பயன்படுத்திய உத்தி விளையாட்டுப் போல அமைந்தாலும் வினையாகிவிடுகிறது.

கண்ணகியை முன்னிலையாகக் கொண்டு மனையறம்படுத்த காதையில் பாடல் போல் காவிரியை முன்னிலையாகக் கொண்டு பாடுகிறான். அத்தருணம் மாதவியைப் படர்க்கை நிலையில் பாடுதல் என்ற விளையாட்டே அவன் மீது மாதவிக்கு ஐயமெழ வைக்கிறது. இயற்கைக்கும் கோவலனுக்கும் இடைவெளியில்லா உளம்கிளர் தொடர்பு உண்டு. மங்கை ஒருத்தியின் ஐம்புலத் தழுவலோடு இணைந்த தொடர்பு. இயற்கை அவன் கண்ணுக்கும், காதுக்கும், முகர்வுக்கும், சுவைக்கும் மேனித் தழுவலுக்கும் உரம் சேர்ப்பது. ஆகவே மனையறம்படுத்த காதையில் நிலா முற்றத்துள், மயிலின் சாயலையும், அன்னத்தின் நடையையும், கிளியின் மொழியையும், மலரின் மணத்தையும், வச்சிராயுதத்தின் இடையையும் கண்ணகியிடம் காண்கிறான். அதுபோன்ற இயற்கைச் சூழலைக் கடற்சோலையைச் சுற்றிக் காணும்போது அவனுக்குள் புதிய கன்னியே உருவாகிறாள். கற்புத்திறம் பூண்ட கன்னி, அக்கன்னியைக் காவிரியோடு ஒப்பிட்டு உருவகம் செய்து கொள்கிறான். காவிரி நாடனும், அவன் கங்கையைக் கொண்டதும் ஒரு மும்முனைப் போராட்டமாக அவன் மனத்துள் சிறைப்படுகிறது. அவன் வாழ்க்கையின் மும்முனைப் போராட்டம் போலக் கங்கையினும் காவிரி அவளோடு உள்ளப்புணர்வு கொள்கிறாள்-தன் கற்பின் திறத்தால். அத்தருணத்தில் அவன்முன் மாதவி மணப்

பொருள்களாலும் மூலிகைகளாலும் ஓமாலிகைகளாலும் ஆன ஊற்றின் நீரில் மணம் பொருந்திய நெய்யைக் கலந்து கூந்தலைக் கழுவி நீராடியிருந்தாள். பின்னர் அக்கூந்தலுக்குப் புகை மணம் ஊட்டிக் கத்தூரிக் குழம்பை ஊட்டியிருந்தாள். மெட்டி, பாதசுரம் போன்ற காலணிகளை அணிந்தாள். முத்துக்கோவை மேகலையை அணிந்தவளாகி, வளையல், மோதிரங்கள், கழுத்தில் முத்துமாலைகள் ஆகியவை தரித்திருந்தாள். தம்பைகள் காதை அலங்கரித்தன. தன் அழகுற அணிந்தவள் கூடலும், ஊடலும் கோவலனுக்களித்த நிலையில் மாதவி இருந்தாள். இத்தகைய அணிகலனோடு கோவலன் குதிரையிலும், கூடார வண்டியில் மாதவியும் அங்காடிகளும், மாடங்களும் நிறைந்த தெருக்களைக் கடந்து கடற்கரைச் சோலையை அடைகிறார்கள்.

'இவாடலும் கோலமும் தனது அறிவுநிறை ஓர்ப்புக் கடைகளைக் கைக்கொண்டு விடுதலே, பிறருக்கும் இவ்வாறாம் என்னும் உள்ளத்துள் ஊடலையும் முகத்தில் வெறுப்பையும் கோவலனுக்கு ஊட்டியது. 'இந்த வெறுப்பு ஊடலைத் தணிக்க மாதவி செய்த அலங்காரத்தால் செறிவு பெற்றிருக்க வேண்டும். எனவே கடல் நாற்றத்தை மாற்றிய மடல்கள் அவிழ்ந்த பூக்களையுடைய தாழைச் செடிகளின் வேலியும் மணமும் மாதவி தந்த யாழின் நரம்புகளை மீட்டத் தொடங்கியதும், அவன் இதய நரம்புகளின் துடிப்பாகிறது. இந்தத் துடிப்புக்குள் தன்னையும் தன் பாடலையும் தன் கலை உள்ளத்தின் திறத்தால் கரைத்துக் கொள்கிறான். அது பொறாமையாகிறது. அப்பொறாமையுள் கோவலனின் கலையுள்ள கரைசலை உணரத் தவறுகிறான். ஏனெனில் மாதவியின் ஆடற்கலை உள்ளக் கரைதல் கோவலனுக்கு அவள் பொதுமகள் என்ற உணர்வை ஊட்டியது. மாதவிக்கும் கோவலன் பரத்தமை தன்மை கொண்டவன் என்னும் உள்ளக் கரைசல் உள்ளது.

இவ்விரண்டு கரைசல்களும் கலந்து ஒரு வேதியல் மாற்றம் பெறுகின்றன. அதுவே ஊடல் விளையாட்டு. அதைவிட ஊழின் விளையாட்டு என்றும்

கொள்ளலாம். சிலப்பதிகாரம் கோவலன் மாதவி காதற் கதையன்று. கண்ணகிக் காதையாகும். அதன் நீக்கத்திற்குக் கானல்வரி ஊடல் துணைசெய்யும் உத்தியாகக் கதைக் கட்டமைப்பை அமைத்துள்ளார் அடிகளார்.

யாழ் இசைமேல் வைத்து தன்
ஊழ்வினை வந்து உறுத்துதல்

எனக் காணலாம்.

ஊழ்வினையின் உறுத்தலே,
உவவுற்ற திங்கள் முகத்தாளை
கவவுக்கை நெகிழ்ந்தன

என உள்ளத்தைத் தொடும் நாடகப்பாணியில் அமைய வைக்கிறது. இது தலையாய நாடகப்பாணிக்கு இட்டுச்செல்ல வைக்கிறது.

அது 'தானும் ஒரு குறிப்பினள் போல் கானல்வரி பாணி கலத்தொடு புணர்ந்து அமைந்த கண்டத்தால்' பாடியமையாகும். நேருக்கு நேர் எதிர்ப்பாட்டாகப் பாடாவிடினும் மாதவியின் ஐயத்துக்குள் அவ்வாறு எதிர்ப்பாட்டின் கூறு அமைந்துள்ளது. எனவேதான் கோவலன் பாடல்களுக்கு அதே ஆற்றுவரி, சாத்துவரி, கானல்வரி போன்ற பாடல்கள் அமைதிகள் மட்டுமன்றிப் பாடல்கள் பெரும்பாலானவற்றிற்கு எதிர்ப்பாட்டுப் பாடுவதாகத் தன் வரிகளையும் அமைத்துள்ளாள். அவ்வாறு எதிர் எதிரான வரிகளாகப் பகுத்துப் பார்த்தால் அடிகளாரின் கூற்று இசைவுப் பாங்கு நன்கு புலப்படும்.

கூத்து நிலையில் இரட்டைக் காப்பியங்களின் கூற்றுக்கள் என்ற அடிப்படையில் இரு காப்பியங்களிலும் உரையாடல் பாங்கு இசைவு பெற்று விளங்குகிறது. கதைகூறுதல் என்பதும், அக்கதையைக் கவிஞர்கள் கூறுதல் என்பதும் இணையும்பொழுது அவ்விரண்டுமே பார்வையாளர் அல்லது படிப்போர் என்னும் இவர்களோடு கவிஞன் நடத்தும் நேரடி உரையாடலாக

அது அமையும். சிலப்பதிகாரம் இளங்கோவடிகள் என்னும் கவிஞரோடும், மணிமேகலை தமிழ்த்திறம் மிக்கப் புலவரோடும் நடத்தும் உரையாடல்களாக அமைந்துள்ளன. அவ்வாறு அமைந்துள்ள உரையாடல் பாங்குகள் கவிக் கூற்றாகவும், சுவைக்கூற்றாகவும் அமைந்து காப்பியப் பாங்கைப் பெறுகின்றன.

உரையாடல், நாடகம் என்ற நிலையில் கருத்துப்புலப்பாட்டிற்கப்பால், நாடக மாந்தரிடையே நிகழும் ஊடாடலாகவும் அமைந்திருக்கிறது. நாடகப் பான்மையைப் பொறுத்தவரை ஊடாடல் என்பது ஓர் எதிர்வினைச் செயலாகும். நாடகத்தின் வளர்ச்சி என்பதே எதிர்வினைச் செயல்களின் அடுக்குகளாக அமையும் ஊடலாகின்ற உரையாடல் சொற்கோவைகளுக்குள் திகழ்வனவாகும்.

எதிர்வினை என்பது சொல்லாடலில் மட்டும் ஒதுங்கி நிற்பது அல்ல. மாறாக மௌனமும் ஓர் எதிர்வினைப் புலப்பாடே ஆகும். சிலம்பில் புகார் காண்டத்துக் கண்ணகியின் மௌன எதிர்வினை, மதுரைக்காண்ட கண்ணகியின் வஞ்சினக் கூற்றுகளுக்கு வலிமை சேர்த்துள்ளது. அத்துடன் சிலம்பின் கடலாடு காதையில் வரிப்பாட்டு மூலம் தன் எதிர்வினையைப் புலப்படுத்திய மாதவி மேகலையில் தன் மகள் துறவியாக வேண்டும் என்ற தன் விருப்பத்தை மௌனநிலை எதிர்ப்பார்ப்போடு காப்பியம் முழுதும் எதிர்வினையாற்றிக் கொண்டிருக்கிறாள்.

நாடகத்தின் தருக்கநிலைப் பாங்கிற்கு உரையாடலும் பாட்டும் உரம் சேர்ப்பனவாகும். அதன் ஊற்று சிலம்பில் பொதிந்துள்ளது.

இயல் - 5

கவின்கலைப் (புலப்பாட்டு) பாங்கு

எழுத்தொடு புணர்ந்தசொல் லகத்தெழு பொருளை
இழுக்கா யாப்பி னகனும் புறனும்
அவற்று வழிபடூஉஞ்செவ்விசிறந் தோங்கிய
பாடலு மெழாலும் பண்ணும் பாணியும்
அரங்கு விலக்கே யாடலென் றனைத்தும்
ஒழுங்குட றழீஇ யுடம்பட

(சிலம்பு. 30, நூற்கட்டுரை 7-12)

கவினுறு கலைப் புலப்பாடு என்பது மனிதனின் உடனடித் தூண்டலின் செயல்பாடாகும். மனிதனே இயற்கை இயல்பின் ஆக்கம் ஆதலால் அவனின் கலை ஆக்கமும் இயல்பானது ஆகும். வாழ்க்கையின் தூண்டல் துடிப்புக்களின் ஊற்றுக்களிலிருந்து ஆதியும் அப்பழுக்கற்றதுமான கலையாக்கங்கள் தோன்றியுள்ளன. புறத்தளமான நினைவுக்குள் அடங்காததும், அப்பாற்பட்ட-துமான துடிப்புக்களின் நியதிகளுக்கு உட்பட்ட அகத் தூண்டல்களின் தேவைகளை நினைவுறு நிலையில் உட்கொள்ளவும் உணரவும் உதவும் உந்து ஆற்றல் கவினுறு புலப்பாடுகளாகின்றது.

கலைகள் எந்த ஒரு நிலையிலும் செயற்கையில் மிளிர இயலா. பழுதற்ற உண்மைகளை இயற்கையாக உய்த்துணரவும், உய்த்து உணர்த்தவும் வல்லவை கலைகள். குயிலின் தொண்டை அதிர்வு ஓசை நயம்பெற்று இசையாகிறது. அதுபோன்றே உள்ளத்தின் அதிர்வு உள்ளூறுப்புக்களில் பிரதிபலித்து, சந்த இலயம் பெற்ற உடலசைவுகளாகவும், குரலசைவுகளாகவும் மாறும்போது நடனமும், சுரங்களும் தோன்றுகின்றன. குரல் உள்ளத்தின் துடிப்புக்களை

வெளிப்படுத்தும்போது இசையாகவும், பாடலாகவும், உடல் அசைவுகளில் துடிக்கும்போது நடனமாகவும், குரலும் உடலசைவும் சேரும்போது நாடகமாகவும் மாறும். இத்தகைய புலப்பாடுகளின் இழையோட்டங்களே நாட்டுப்புறப் பாடல்களும், ஆடல்களும், கூத்துக்களும். அத்தகைய இழையோட்டங்களே செவ்வியல் பாங்கிற்கும், செய்யுள் யாப்பிற்கும், அகமும், புறமுமாக விளங்கும் ஆக்கத் திறன்களின் முளைப்பாரி நாற்றுகளாகும் (Richard Wagner, The Theory of the Modern Stage, pp. 283-289).

மேற்கூறிய ரிச்சர்டு வாக்னரின் கருத்துத் தொகுப்பு இளங்கோ அடிகளின் இயல், இசை, நாடகம் ஆகியவற்றின் புலப்பாட்டுத் திறம் சிலப்பதிகாரத்தில் எந்த அளவிற்கு இயல்பாக மிளிர்ந்துள்ளது என்பதை உணர்த்துவதுடன் சிந்தைக்கு உரம் தருவதுமாகும். கண்ணகிக் கதையைச் சாத்தனார் கூறக்கேட்டதும், உடனே 'நாட்டுதும் யாமே பாட்டுடைச் செய்யுள்' என்ற முடிவும், அதற்குச் சிலப்பதிகாரம் என்னும் பெயர் காண்பதும் ஒரு கவியுள்ளத்தின் உள்ளுணர்வுத் துடிப்பின் உந்துதலாகும். இவ்வுந்துதல் அவர் கவியுள்ளக் கருவறைக்குள் மங்கல வாழ்த்துப் பாடலிலிருந்து வரந்தரு காதை வரை அதற்குரிய பின்னல்கள், பாத்திரங்கள், சூழல்கள், உணர்ச்சிகள், இசைகள், நாட்டுப்புறக் கூறுகள் ஆகியவை ஒத்து உயிர்த்துடிப்பு வளர்ச்சிப் பாங்கில் (organic growth) வடிவம் பெற்றுச் சிலப்பதிகாரம் என்னும் காப்பியமாக மலர்ந்துள்ளது. கவியுள்ளத்தில் மலர்ந்த இக்காப்பியத்தின் சொற் பெருவெளி இயல், இசை, நாடகம் ஆகியவை கவிதைப் புலப்பாட்டிற்கேயான செறிவுக்குள் பரிமளிக்கும்போது புலன், உணர்ச்சி, அறிவு, குறியீடு, ஆன்ம துடிப்பு ஆகிய பல தளங்களில் உணர்ந்து மகிழும் கவினுறு கலையாகிறது.

"இங்கு, படைப்பாக்கம் பழுதற்ற நிலையில் விளங்கும் தன்மை குறித்து ஜெர்மானிய இசை நாடக மேதை ரிச்சர்டு வாக்னர் கொடுத்துள்ள ஒப்பு உவமை ஒத்துநோக்கத்தக்கது. பீதோவன் என்னும் இசை மேதையையும், சேக்சுபியர் எனும் நாடக மேதையையும் இணைத்த ஒரு கலை நிறைவு

புலப்பாட்டு வெளியைக் கோடிட்டுக் காட்டுகிறார் அவர். 'அந்தமில்லா மூலக்கூறுகளைக் கொண்ட உடல் இயக்கத்துடிப்புச் சந்தமாகிய நடனம், நரம்பிசைக் கருவிகளின் ஒத்திசை என்னும் இசை ஒருமையில் இழைந்த தொடராகிறது. கருவிகளின் இசை ஒருமையை உரையாடலின் விளிம்பு வரை பிணைத்து அதன் தனித்துவமிக்க புலப்பாட்டைக் கலைகளின் சங்கம ஒருமைக்குள் இணைத்தவர் பீத்தோவன். பீத்தோவனின் கொடை என்பது இசையை அதன் பழுதற்ற முழுமைக்குள் இயல், நாடகம் ஆகியவற்றை இழைத்து எதிர்காலம் ஒன்றைத் தவிர வேறு கூறுகள் எதுவும் இணைக்க முடியாத உன்னதத்தைத் தந்ததாகும். பீதோவனின் உன்னதத்தை நாடக வெளியில் நிலைநிறுத்தியவர் சேக்சுபியர். எனவே கலையின் எதிர்காலம் மேலே குறிப்பிடப்பட்ட மேதைத் தன்மைக்குள் இணைந்த வடிவாக்கங்களைத் தருவதே'' (Richard Wagner, The Theory of the Modern Stage, pp. 283-289).

இளங்கோ அடிகளிடம் வாக்னர் குறிப்பிட்ட இரு மேதைகளின் உன்னத கலையாக்கப் பாங்கு இழைந்தோடி நிற்பதைக் காணலாம். அடிகளாரின் சிலப்பதிகாரம் தன்னளவில் தனித்துவம் பெற்ற முழுமை மிக்க காப்பியமாகத் திகழ்வதைக் காணலாம். தமிழில் அடிகளார் காலத்திலும், அதற்குப் பின்னரும் தோன்றிய உன்னதக் காப்பியங்களில் சிலப்பதிகாரம் தனித்துவம் பெற்றே திகழ்கிறது. மன்னர்கள், மனிதர்கள், நாடுகள், விழாக்கள், நாடக மகளிர்கள், வரிப்பாடல்கள், குரவைகள், கூத்துக்கள், இசைக்கருவிகள், அணிகலன்கள், இறையாண்மைகள், வீரம்வெளிப்படல், கடவுள் மங்கலம் செய்தல், தெய்வம் உறைதல், தெய்வம் அரற்றல், வரம் தருதல் என நீண்டும், பரந்தும் இலங்குகின்ற எழினிக்குள் உயிரோட்டத்துடன் கூடிய சித்திரப் படிமங்கள் விரிகின்றன. காலம், வெளி ஆகியவற்றை முழுமையான ஒருமைக்குள் ஒன்றவைத்த அடிகளின் கவினுறு கைத்திறம் தமிழுக்கும் கவின் கலைக்கும் பெருமை தருவதாகும். இங்கு அடிகளாரின் திறத்தினை அடியார்க்கு நல்லார் எடுத்துக் காட்டியிருப்பது ஒத்துநோக்கத்தக்கது.

ஒரு கதைமேற் கொச்சகத்தானும் ஆசிரியத்தானும், வெண்பா வெண் கலிப்பாவானும் மற்றும் இன்னோரன்ன செய்யுட்களானும் கூறுக வென்றமையான், இத்தொடர்நிலைச் செய்யுள் அங்ஙனங் கூறிய தொடர் நிலையென வுணர்க (அடியார்க்கு நல்லார், சிலம்பு. உரைப் பாயிரம், உ.வே.சா. பதிப்பு ப. 6).

சொற்றொடர்நிலை, பொருட்டொடர்நிலை யென்னும் தொடர்நிலைச் செய்யுட்கும் காப்பியமென்று பெயர் கூறுதலும் ஆசிரியர் கருத்தெனவுணர்க (அடியார்க்கு நல்லார், சிலம்பு. உரைப் பாயிரம், உ.வே.சா. பதிப்பு ப. 8).

"இதனுள் முற்கூறிய வனப்பென்பது பெரும்பான்மையும் பலவுறுப்பும் திரண்டவழிப் பெறுவதோர் அழகாதலின் பல செய்யுளும் உறுப்பாய்த் திரண்டு பெருகிய தொடர்நிலைச் செய்யுட்கு இவ்வெட்டும் அலங்காரமாயின; ஆகவே இக்காப்பியத்திற்கும் தோலென்பது ஒரு சொல்லலங்காரமாகவே யுணர்க" (அடியார்க்கு நல்லார், சிலம்பு. உரைப் பாயிரம், உ.வே.சா. பதிப்பு ப. 9).

"யோனியெனும் நாடக வுறுப்பும், நாடகமும் தழுவி, உள்ளோன் தலைவனாக உள்ளதொரு பொருள் மேற் சித்திரிக்கப்படாது, பட்டாங்கு கிளந்து பலவினப் பாட்டான் வருதலின் ஈது அன்னதென்பார்க்குக் காப்பியமென்றலுமாம்." (அடியார்க்கு நல்லார், சிலம்பு. உரைப் பாயிரம், உ.வே.சா. பதிப்பு ப. 9).

குமரன் இசையறிதற்குச் செய்த இசை நுணுக்கமும் பாரசவமுனிவரின் யாமளேந்திரர் செய்த இந்திரகாளியமும், அறிவனார் செய்த பஞ்சமரபும், ஆதிவாயிலார் செய்த பரதசேனாபதியமும், பாண்டியன் மதிவாணனார் செய்த முதனூல்களிலுள்ள வசைக்கூத்திற்கு மறுதலையாகிய புகழ்க்கூத்து இயன்ற மதிவாணர் நாடகத் தமிழ் நூலுமென இவ்வைந்தும் இந்நாடகக் காப்பியக் கருத்தறிந்த நூல்களன்றேனும் ஒருபுடை யொப்புமை கொண்டு முடித்தலைக்

கருதிற்று இவ்வுரையெனக்கொள்க (அடியார்க்கு நல்லார், சிலம்பு. உரைப் பாயிரம், உ.வே.சா. பதிப்பு ப.10).

உலகத்துக் காப்பியஞ் செய்வோன் அறனும் பொருளும் இன்பமும் வீடும் கூறல் வேண்டுமென்றே; இந்நாடகக் காப்பியத்துள் அறனும், பொருளும், இன்பமும் கூறிச் சிறிதாயினும் வீடு கூறிற்றிலர். எனினும் மணிமேகலை துறந்தாளென்பது உணர்ந்து அத்துறவினைப் பின்வைத்து அதனோடு நாற் பொருளும் பூரித்துப் பெருங்காப்பியமாக முடித்தலைக் கருதி அடிகள் சாத்தனார்க்கு இவ்வுரையை உரைத்துழி அவர் மணிமேகலைப் பெயரான் அவள் துறவே துறவாக அறனும் வீடும் பயப்ப ஒரு காப்பியம் செய்தமைத்தனமெனக் கேட்டு, அவ்வடிகள் விரும்பி இவ்விரண்டினையும் ஒரு காப்பியமாக்கி உலகின்கண் நடாத்துவான் வேண்டுவும் இருவர் செய்தலின், இரண்டாகி நடந்தனவென்க (அடியார்க்கு நல்லார், சிலம்பு. உரைப் பாயிரம், உ.வே.சா. பதிப்பு பக். 10-11).

மேலே குறிப்பிட்ட மேற்கோள்களால் அடியார்க்கு நல்லார் சிலம்பிற்கு உரை எழுதும்போது அதற்குத் தான் கொண்ட பின்புலத்தைத் தெளிவாக வரையறை செய்து காட்டுகிறார்.

எழுத்தின் றிறனறிந்தோ வின்சொற்பொருளின்
அழுத்தந் தனிலொன் றறிந்தோ-முழுத்தும்
பழுதற்ற முத்தமிழின் பாடற் குரையின்
றெழுதத் துணிவதேயான்

(சிலம்பு. உரைப் பாயிரம், உ.வே.சா. பதிப்பு ப. 11)

பழுதற்ற முத்தமிழின் பாடல் என்றே சிலப்பதிகாரத்தைக் குறிப்பிடுகிறார். எழுத்துத்திறம், இன்சொற் பொருளின் அழுத்தம் ஆகியவை அறிந்த அடியார்க்கு நல்லாரே சிலம்பிற்கு உரையெழுதுவதற்கு ஒரு துணிவு வேண்டும் என்கிறார் செய்யுள், பொருள், பட்டாங்கு வழக்கு, யாழிசைப் புலமை, நாடக ஒப்புமை, நாற்பொருள் உரைத்தல் ஆகியவற்றின் தொடர்

நிலையாக அடிகளார் சிலம்பைப் படைத்திருப்பது என்பதைக் குறிப்பிடும் (அடிகளார் சிலம்பைப் படைத்திருப்பது என்பதைக் குறிப்பிடும்) அடியார்க்கு நல்லாரின் உரைப்பாயிரம் சிலம்பின் பல்வகைப் பரிமாணங்களைச் சுட்டும் கோணங்களாகும். இரட்டைக் காப்பியங்களாக அடிகளார், சாத்தனார் ஆகியோரின் (அடிகளார், சாத்தனார் ஆகியோரின்) இருவர் படைப்புக்கள் ஆயினும் இருவரும் தம்முள் ஒத்துப்படைத்த காப்பியங்களாதலால் ஒருமை பெற்று நூற்பயனில் அறம், பொருள், இன்பம், வீடு ஆகிய நான்கும் இணைந்த நிலையை உரையாசிரியராகிய அடியார்க்கு நல்லாரே ஒத்துக் கொள்கிறார். அத்துடன் மேலே குறிப்பிட்ட இசை நாடக மேதை வாக்னர் கூற்றுக்கு ஏற்பப் பீதொவனும் சேக்சுபியரும் இணைந்ததுபோல், இசையையும், நாடகத்தையும் ஒருமைபடச் செய்த காப்பிய யாத்தல் இசைவு அடிகளாருக்குச் சாரும். அதனைக் குலைக்காத வீடு நிலைப்பாங்கை இணைத்துத் தந்தது சாத்தனாரையும் சாரும்.

கவின் கலையாக்கத்தின் தலையாய தன்மை அதன் கூறுகளின் சேர்க்கை என்பதைவிட அடிப்படைத் தனிமங்களின் சேர்க்கை என்பதேயாகும். இத்தனிமங்கள், இயைபு ஒருமை, முறைமைப் பிடிப்பு, தகவுப் பொருத்தம், சமன்படு நிலைமை, சந்தலயம் ஆகியவற்றால் ஆனவையாகும். இத்தனிமங்கள் ஒரு கலைப் படைப்பாக்கத்துள், தனித்தனியாகவும், பிற தனிமங்களோடு தொடர்போடும் உள்ள கலை நியதிகளின் கட்டமைப்புக்குள் இழைந்து ஒடுங்குவதாகும். கலையாக்கத்தில் தலையாய தன்மை அடிப்படைத் தனிமங்களின் சேர்க்கைகள் அவற்றுக்குள் இழைந்து ஒடுங்கும்போது ஒன்றுக்கொன்று அதுவாக மட்டும் முளைத்து நிற்காமல் பிற தனிமங்களோடு இரண்டறக் கலந்து நிற்கும் பான்மையாகும். ஏனெனில் கலைநியதிகள் அறிவார்ந்த பகுப்பாய்வுக் கூறுகளாக நிலைப்பதன்று. மாறாகச் சுவைத் தொகுப்பு உணர்வில் உயிர்த்துடிப்புடன் ஒத்துருவ வளர்ச்சிப்போக்கின் பக்குவம் பெற்ற நிலையில் நிற்பதாகும்.

சிலம்பும் மேகலையும் இருபெரும் புலவர்களால் எழுதப்பெற்றவை எனினும் இவை ஒருமித்த காப்பியங்களாகவே இங்கு அணுகப்படுகின்றன. அவ்வகையில் கலைநியதிகளை இக்காப்பியங்கள் எவ்வாறு தம்வயமாக்கியுள்ளன என்பதைக் காணுதலே இவ்வியலின் நோக்கமாகும்.

இயைபு ஒருமை

கலையாக்கம், முழுமைபெற்ற ஒரு சுவை அனுபவமாகும். சுவை அனுபவம் என்பது தொட்டுத் தொட்டுச் செல்வதன்று. மாறாக, இசைந்து இழையுமொரு தன்மையில் இயக்கம் கொண்ட ஓர் அனுபவமாகும். நெசவில் நெருடல்களற்றவாறு இழைகள் இழைந்து மென்மையும் பருண்மையும், வழவழப்பும் சொரசொரப்பும் கொண்டு எவ்வாறு துணிகளின் தொடு உணர்வுகளின் அனுபவமாகின்றனவோ, அதுபோன்று அவற்றை மன உணர்வுகளின் அனுபவமாக்குவதே கலைச் சுவையாகும். முரண்பட்ட பல்வேறு மன உணர்வுகள் உறுத்தலின்றி ஐம்புல அனுபவமாகி இயைந்து ஒருமைபெற்று உள்ளத்தை இயக்கிச் செல்வதே கலைப்படைப்பின் மேன்மையாகும். இத்தகைய இயைபுகளின் ஒருமை கண்ணகியை மையப்படுத்திச் சிலப்பதிகாரத்தின் நூற் பயன் புலப்பாட்டில் எவ்வாறு மிளிர்கிறது என்பதைக் காண முயலலாம்.

நூற்பயன் என்ற அளவில் அறம், பொருள், இன்பம் ஆகிய முக்கூறுகளும் தங்கு தடையின்றிச் சிலம்பின் மூன்று காண்டங்களிலும் இயைந்து நிற்பதைக் காணலாம். அறத்தையும் பொதுவாகக் கொள்ளாமல் இல்லறம், இறையறம், துறவறம் எனும் முப்பகுதிகளாகப் பிரித்துக் கொண்டு அணுகுதல் அறத்தின் வீச்சைப் புலப்படுத்தும்.

இல்லறம்

வள்ளுவப் பெருந்தகை ‘இல்வாழ்வான் என்பான்’ என்று இல் வாழ்க்கையில் குடும்பத் தலைவனையே மைப்படுத்தி நின்றாலும், ‘மனைத்தக்க

மாண்புடையளாகி' எனும் அவர் கூற்று இல்லறம் என்பது இல்லாளின் துணையை மையமாகக் கொண்ட ஒரு குடும்ப அறமேயாகும்.

மறப்பருங் கேண்மையோ டறப்பரி சாரமும்

விருந்து புறந்தரூஉம் பெருந்தண் வாழ்க்கையும் **(சிலம்பு. 2:85-88)**

ஆகியவற்றை இல்லறமாகக் கொள்ளுதலும், அதற்குத் துணைநிற்கும் வாழ்க்கைத் துணையாக வாழத் துடிக்கும் கண்ணகியையே கண்முன் நிறுத்துகிறார் அடிகளார்.

கண்ணகி புகார்க் காண்டத்தில் கணவன் தன்னைப் பிரிந்து கணிகை ஒருத்தியிடம் நாள்கள் பல செலவழிந்த காலையிலும் அவனை மனதாரத் தொழுதே கற்புடைப் பெண்ணாகத் தன் இல்லறம் காக்கிறாள். 'தெய்வம் தொழாது கொழுநனைத் தொழுதெழும்' பெண்ணாக வாழ்கிறாள்.

மதுரைக் காண்டத்தில் கொலைக்களக் காதையில் கண்ணகியின் இல்லற மாண்பு நன்கு விளக்குவதை அவள் மொழியினாலேயே உணரலாம். கோவலன் கொலை செய்யப்படுவதற்கு முன் கணவன் மனைவியிடத்தில் நடைபெற்ற அகமன உரையாடல் புறஞ்சேரியில் நன்கு புலப்படுகிறது. உண்டுமுடித்த கணவனுக்கு மெல்லிய வெற்றிலைச் சுருளோடு பாக்கும் கொடுத்தபோது கோவலன் அவளை அருகணைத்து உளமொன்றப் பேசுகிறான்.

தாய் தந்தையர்களாய இரு முது கிழவர்க்கும் செய்யும் ஏவலையும் பிழைத்தேன். நினக்குச் சிறுமை செய்தேன். வீணரோடும், பரத்தரோடும் கூடிப் பிறரைப் புறம் கூறும் அவையின்கண் வெடிச்சிரிப்புக்கு உட்பட்டு நல்லொழுக்கத்தைக் கெடுத்தோனுக்கு நற்கதியுண்டோ? என ஒழுக்கம் இழுக்கமென்றும் பார்த்திலேன். யான் இங்ஙனமாயினும் நம்முடைய நகரிலிருந்து இந்நகர் வருதற்கு எழுகவென்று உரைக்க அது முறைமையன்று என்றும் பாராது, மாறாக என்னொடு ஒருப்பட்டு எழுந்தாயே, எப்படி? (அடியார்க்கு நல்லார் உரை, உ.வே.சா. பதிப்பு, காதை 16, ப. 428).

கோவலனின் மேற்படிக் கூற்றுக்குள், நான் நல்லொழுக்கம் தவறியதற்கு வருத்தமுறுதல் என்பதற்கப்பால் தாய் தந்தையருக்கு ஏவல் செய்தல் என்னும் வரியால் மறுப்பறும் கேண்மையோருக்கு உரிய பரிசாரம் தனக்கும் உள்ளது எனத் தெரியவருகிறது. அதைவிடத் தற்கொண்டார் பேணுதல், துறவோர்க்கு அளித்தல், விருந்தோம்பல் போன்ற இல்லற நெறியை இழந்து, தன்னைக் கொண்டவன் எதிரிலில்லாத துயரையும் தாங்கி நின்றவள் கண்ணகி. அதுகண்டு அவளைத் தேற்றிய கோவலன் பெற்றோர் முன் தன் துயரத்தை மறைத்தும், மறைக்க முடியாத முறுவலையும் செய்தவள் அவள். ஆனால் அந்த முறுவல் தன் மனக்கவலையையும் மெய்வருத்தத்தையும் கூறுவதுபோல வெளிப்பட அவர் வருந்த, போற்றா ஒழுக்கம் மேவினீர் என நயம்படத் தன் மற்றும் இருவரின் பெற்றோரின் துயரத்தைக் காட்டினாள்.

குடி, சுற்றம், குற்றேவலர், அடியார், செவிலி ஆகிய இவர் நலன்களையும் பேணுதல் இல்லறமாகும். அதையும் விட அவற்றைவிட்டு நீங்கித் தங்களுடன் வந்தது நான் தங்களிடம் அன்பையும் சொல்லைத் தட்டாத இயல்பையும் மாற்றும் வலிவற்றவள் என்று கண்ணகி அளிக்கும் மறுமொழி இல்லாளின் கடனையும் நெறியையும் காட்டுவதாகும். சிலம்பின் இரண்டாம் காதையில் காதல் கிழத்தியைவிட இல்லக்கிழத்தியாகக் காட்டுவதே காப்பிய நூற்பனுக்குரியது எனக் கொண்டு நீண்ட உடல்நலம் பாராட்டும் கோவலனின் செயலிருந்தும் அவனின் தாயின் செயலாகிய கண்ணகியை மனையறம் படுத்தலையே காதையின் தலைப்பாகக் கொண்டிருப்பதைக் காணலாம். மனையறம்படுத்த காதையிலிருந்து பதினாறாவது கொலைக்களக் காதை வரை இல்லறம் காப்பதில் உறுதிபெற்று நிற்கும் கண்ணகியின் பாத்திரப் பண்புநலன் இயைந்து ஒருமைபெற்ற நிலையில் நிலவுவதைக் காணலாம்.

இறையாண்மை அறம்

இறையாண்மை அறத்திற்கும் கண்ணகி தன் வாழ்க்கை நிகழ்வுகள்வழி இயைந்து ஒருமித்து நிற்பதையும் காணலாம்.

அருந்திற லரசர் முறைசெயி னல்லது

பெரும்பெயர்ப் பெண்டிருக்குக் கற்புச் சிறவாது (சிலம்பு. 28:207-208)

என்னும் இறைமுறை காத்த பெருமையை ஆத்திமாலை சூடும் சோழனுக்கு அளித்தாள்.

செங்கோல் வளைய வுயிர்வா ழாமை (சிலம்பு. 28:212)

என்றபடி இறைமுறை பிழைத்தால் உயிர்வாழ மாட்டார்கள் என்ற பெருமையைத் தென்புலம் காத்த பாண்டியனுக்கு அளித்தாள்.

வஞ்சினம் வாய்த்தபி னல்லதை யாவதும்

வெஞ்சினம் விளியார் வேந்தர் (சிலம்பு. 28:214-215)

என வஞ்சினம் கூறின் அது நிறைவேற்றியே தன் சினம் அழிப்பர் என்ற பெருமையைச் சேரனுக்கும் அளிக்கிறாள். மேலும் வழக்குரை காதையில், புள்ளுறு புன்கன் தீர்த்த சிபியின் கருணையையும், அரும்பெரும் மைந்தனை 'ஆழியில் படுத்த மனுநிதிச் சோழனின் நீதி வழுவாமையும் மன்னர்களின் அறங்களாகக் காட்டுகின்றாள்.

அக்காதையில் பழியொடு படராப் பஞ்சவன் எனப் பாண்டியர் குலப் பெருமையைக் காட்சிக் காதையில் சாத்தனார் வாயிலாகக் கண்ணகித் தொன்மம் கேட்ட சேர மன்னன் செங்குட்டுவனின் எதிர்வினைக் கூற்றில் புலனாகும்.

எம்மோ ரன்ன வேந்தற் குற்ற

செம்மையி னிகந்தசொற் செவிப்புலம் படாமுன்

உயிர்ப்பதிப் பெயர்த்தமை யுறுக வீங்கென

வல்வினை வளைத்த கோலை மன்னவன்

செல்லுயிர் நிமிர்த்துச் செங்கோ லாக்கியது

மழைவளங் கரப்பின் வான்பே ரச்சம்

பிழையுயி ரெய்திற் பெரும்பே ரச்சம்

குடிபுர வுண்டு கொடுங்கோ லஞ்சி
மன்பதைக் காக்கு நன்குடிப் பிறத்தல்
துன்ப மல்லது தொழுதக வில் (சிலம்பு. 25:95-104)

எனும் வரிகளால் பாண்டின் தன் தென்புலங்காவல், தன் நல்குடிப்பிறப்பு இரண்டையும் தன்னுயிரால் மீட்டான் எனத் தன்னுயிர் கொடுத்து மண்ணுயிர் காக்கும் இறையாண்மைத் திறத்தைக் கூறுகிறான். கண்ணகியின் பத்தினித்திறம் இறையாண்மை அறத்திற்குப் பின்புலமாக நின்று இயைபு ஒருமையை எடுத்துக்காட்ட உதவுகிறது.

துறவறம்

அடியார்க்கு நல்லார் சிறப்புப் பாயிரத்துள் சிலப்பதிகாரத்தின் வீடு பற்றிக் கூறப்படவில்லை. அதனை மணிமேகலையில் விரித்துக் கூறலாம் என்ற கருத்தைச் சாத்தனார் ஏற்றுத் தாமே ஆக்கியதை அடிகள் ஏற்கிறார். இரு காப்பியங்களும் இணைந்து துறவறப் பெருமையின் வீடுபற்றி விளக்குவதாகக் கோடிட்டுக் காட்டுகிறார்.

கடற்கடம் பெறிந்த காவல னாயினும் (சிலம்பு. 28:135)

போற்றி மன்னுயிர் முறையிற் கொள்கெனக்
கூற்றுவரை நிறுத்த கொற்றவ னாயினும் (சிலம்பு.28:139-140)

யாக்கை நில்லா தென்பதை யுணர்ந்தோய் (சிலம்பு. 28:150)

செல்வம் நில்லா தென்பதை வெல்போர்த்
தண்டமி ழிகழ்ந்த வாரிய மன்னரிற் (சிலம்பு.28:152-153)

நரைமுதிர் யாக்கை நீயுங் கண்டனை (சிலம்பு. 28:158)
இளமை நில்லா தென்பதை யெடுத்தீங்கு (சிலம்பு.28:157-159)

இளமையுஞ் செல்வமும் யாக்கையும் நிலையா
உளநாள் வரையா தொல்லுவது தொழியாது
செல்லும் தேஎத்துக் குறுதுணைதேடுமின்
மல்லன்மா ஞாலத்து வாழ்வீ ரீங்கென் (சிலம்பு.30:201-202)

என யாக்கை, செல்வம், இளமை மூன்றும் நிலையாமையைக் காட்டி, பற்றறுக்கும் துறவறச் சிந்தைகளும் இந்த மண் வாழ்க்கையிலிருந்து விடுபெற மாடலன் கூறுவது போலவும், தானே மொழிந்தது போலவும் அடிகளார் அறிவுரை முடிகிறது. ஆனால் பற்றறுப்பதற்கு என்றே மணிமேகலை எனும் காப்பியம் சிலப்பதிகாரக் காப்பிய அளவில் முப்பது காதைகளுக்கு இயற்றப் பட்டுள்ளது.

மணிமேகலைத் துறவு பவத்திற மறுகெனப் பாவை நோற்ற காதையில் முற்றுப்பெறுகிறது. அறவண அடிகளே அருள்செய்து காட்டிய நெறியாகும் அது. புத்ததேவன் அருளிச்செய்த பெரும்பேர் இன்பமயமாகிய அருளுரையாகும் அது.

பேதமை, செய்கை, உணர்ச்சி, அருவுரு, வாயில், ஊறு, நுகர்ச்சி, வேட்கை, பற்று, காமம், பவம், தோற்றம் எனப் பன்னிரு நிதானங்களின் தோற்ற ஒடுக்கத்தையும், பிறவற்றையும் முறையே விளங்க உபதேசித்து, மனத்திருள் நீங்க ஞானதீபத்தை நன்கு காட்டினர் அறவண அடிகள். மணிமேகலை ஆத்ம ஞானத்தில் முற்றுப்பெற்றது ஆகையால் தமிழ் மரபுப்படி நூற்பயனில் வீட்டுப்பேறு பற்றியும் இரட்டைக் காப்பியங்களும் இயைந்து ஒருமைப்பட்டு வலியுறுத்தியுள்ளதை உணரலாம்.

இன்பம்

சிலப்பதிகாரம் யாத்த அடிகள், கள்ளும், களவும், காமமும், பொய்யும் பயனில கூறுதலும் விரைவினில் ஒழிமின் எனும் நெறிகளை வாழ்க்கைப் பாங்கில் வகுத்துக்கொள்ள வலியுறுத்துபவர். இவற்றுள் காமம் என்பது அறம், பொருள், இன்பத்துள் மூன்றாவது வாழ்க்கைக்கூறில் அமையும். இந்த அடிப்படையில் காதலிப்பவர் கருத்தொருமித்து ஆதரவுபெற்றதே இன்பம் என்பதைச் சிலம்பில் அதன் இயல்பையும், இயைபையும் கெடாது

காட்டியுள்ளார். மனையறம்படுத்த காதையும் கானல்வரியும் காதல் இன்பக் கலவிகள் பற்றிக் கூறுபவை.

மனையறம்படுத்த காதையில் கண்ணகிமீது தீராக்காதலின் குறியாகக் கட்டுரை கூறுவதைக் காணலாம். இவ்வாறு பாட்டின் குறிப்புக்களும் களவொழுக்கத்தின் நுட்பங்களும் கானல்வரிப் பாட்டிலும் காணப்பெறும் (தெ.பொ.மீ., கானல்வரி, பக். 120-121).

பாட்டில் குறிப்புக்களும், களவொழுக்க நுட்பங்களும் இணைந்தமை-யாலே கானல்வரியில் கோவலன் பாடல்கள் அவன் அடிமனத்துள் கண்ணகியைக் காட்டி நிற்பனவாக உரையாசிரியர்களும், காப்பியம் உணர்ந்த சான்றோரும் கருத்தொருமிக்கிறார்கள். 'திருமகளாகிய உன்னோடு பாற் கடலில் உடன்பிறந்த பிறப்பே அத்திங்கள். அந்த உரிமை நோக்கித் தருகிறான். தான் முடித்த நிலையில் தராமல் மூன்று கலை எட்டுக் கலையாக அழகுற வளர்த்துத் தருகிறான் (தெ.பொ.மீ., ப. 23).

இப்புகழ்ச்சி கண்ணகியை நாணத்தால் நெற்றியை நெறிக்க வைக்கிறது. நெற்றி நெறிந்ததால் புருவம் வளைகிறது. அதைக்கண்டு 'காமன் உனக்குப் படை வழங்கியுள்ளான். இனி அவனுக்கு வேலை ஏது? தனது கரும்பு வில்லையும் சேம வில்லையும் உனது கரும் புருவங்களாகத் தந்துள்ளான் (தொ.பொ.மீ., ப. 23).

"இவ்வாறு கூறியதும் பெரும் நாணிடையே முகத்தை இடையொடும் ஓடியலாகத் திரும்பப் பொலிகிறாள். அந்நிலையில் பொலிந்த தாரிடையின் சிறுமையையும், அதன் மேற்பகுதியும், கீழ்ப்பகுதியும், பருத்த நிலைகண்டு தேவர் கோமான் தன் வச்சிரப்படையையே இவள் இடையாக அளிக்கிறாள் (தெ.பொ.மீ., ப. 23).

கோவலனின் புனைந்துரையில் குழைந்து நாணுகிற கண்ணகி, காதலால் சிறிது அவனைச் சிறகணித்து நோக்குகிறாள். குத்தும் வேல்போல் வரும் பார்வையில் காமம் பொங்கப் பொங்குகிறான் கோவலன். முருகன் தன் வேலை இரு வேலாக்கி உனக்குத் தந்தான் (தெ.பொ.மீ., ப. 24).

கடவுளர்களுடன் பிணைந்த அடிகளின் வரிகளில் தெய்வீக மணங் கலந்து காதலின்ப எதிர்வினைகளின் ஒருமைப்பட்ட ஒரு சித்திரமாக இங்குக் காணமுடிகிறது. கண்ணகியும் கோவலனும் காதலராகவே களித்து வாழ்ந்தமை கானல்வரியில் ஊடலில் பிறந்த காதல் சுவை இயல் முறையில் விரியக் காணலாம்.

அடிகளார், இன்பம் பற்றிக் களவியலையும், கற்பியலையும் இணைத்துக் காட்டுகிறார். கண்ணகி மட்டுமன்று மாதவி உட்பட இங்கே தன்னை ஒரு கவிஞராகவே புலப்படுத்திக் கவிதையில் அகவியலைக் காட்டி நிற்கிறார்.

பிணைப்பு முறைமை (Coherence)

கலைப்படைப்பு ஓர் இயைபு ஒருமையைப் பெற அதன் பிணைப்பை முறைமை பெருந்துணை செய்வதாகும். பிணைப்பு முறைமை பாத்திரங்களின் மன இயல் தொடர்புகளாகவோ, உள்நோக்குத் தொடர்புகளாகவோ முரண்நிலை தொடர்புகளாகவோ அமையலாம்.

சிலம்பின் கதைப்போக்கு, காவியப்போக்கு, கவினுறு பாங்கு ஆகிய அனைத்தையும் பிணைப்பது கோவலனின் கலையுள்ள மன இயல்பேயாகும். காப்பியம் கண்ணகி பற்றியது ஆயினும் கதை நகர்வு கோவலனைச் சார்ந்தே உள்ளது. மதிநிலை, விதிநிலை என்ற இருநிலைகளிலும் கோவலனின் வாழ்க்கைப் பயணம் கதையின் நீக்கத்தை அறுதியிட்டுச் செல்கிறது காப்பியப் போக்கு.

ஆடலுங் கோலமு மணியும் கடைக்கொள

ஊடற் கோலமோ டிருந்தோ னுவப்ப (சிலம்பு. 6:74-75)

கானல்வரி யான்பாடத் தானொன் றின்மேன் மனம்வைத்து
மாயப்பொய் பலகூட்டு மாயத்தாள் பாடினாள் (சிலம்பு. 7:53-54)

என்று பதினோரு ஆடல்களை மற்றவரும் கண்டுகளித்ததும் ஏற்பட்ட மன உளைச்சலில் காப்பியக்கதை நீங்கத் தொடங்குகிறது.

கடலாடு காதையில் ஊடிய மனம் கானல் வரியில் மாதவிபால் வெறுப்புத் தோன்ற வைக்கிறது. மாதவி நாடக மகளிர் குலத்து உதித்த பொது மகள் பின்புலத்தை உடைய குடிப்பிறப்பு அவளைக் கோவலன் தன் வெறுப்பில் ஊன்ற வைக்கிறது. மாயத்தாள் என மனத்துள் பதிந்த மாதவியைப் பற்றிய கோவலனின் கணிப்பு, முன்னர்க் கலையுள்ளப் புலப்பாடு என்று மாதவியின் வரிக்கூத்தைச் சுவைத்ததைத் தன்னை மயக்க ஆடியவை என்று நினைக்க வைக்கிறது. கோவலன் தானாகவே வந்து தன்னைக் காண வேண்டும் என்று மாதவி தன்னைத் தலைமைப்படுத்தி நிற்கும் நிலையென்று கண்டுகூடு வரியைத் அப்போது காண்கிறான். பற்களால் நகைமுகம் காட்டிக் கண்களால் வருக என்றால் உடனே கோவலன் வந்துபோக வேண்டும் என்ற மாதவியின் அகம்பாவப் போக்கைக் குறிக்கும் அசைவுகளாகக் கண்டுகூடு வரி இப்போது தோன்றுகிறது.

தன் கோலத்தைத் தோழியர் கோலத்தினுள் தன்னை மறைத்து வந்து ஆடியதாக உள்வரியும், தான் விரும்பியபடி தான் முன்பு நிற்பதாகக் கட்டுவது போலத் தன் பின்புறத்து வந்து ஆடிய பின்புறவரியும், தன் புணர்ச்சி விருப்பத்தை இருபொருள்படும்படி என் புலவிக் கூற்றாக்கி அதனுள் தான் புலவியாய்ப் போகின்றாள் போலக் காட்டிய கிளர்வரியும், தான் அவளைப் பிரிந்த காலை தன் பிரிவிற்காகத் தன்னை சார்ந்தவர்களிடம் அவளது துயரத்தைச் சேர்த்துத் தேர்ந்துகூறி நடித்த தேர்ச்சிக் கூத்தும், தன் பிரிவால் மயங்கித் துயர்உற்றது போலக் கண்டவர்களிடம் கூறிய காட்சிக் கூத்தும், அவள் துயரத்தைக் கண்டவர் எடுத்து அதனைத் தீர்த்து எடுத்துக்கோள்

கூத்தும், முன்பு ஆடல் கலைத்திறம் என்று பாராட்டிய அவன் உள்ளம் ஆடல்மகள் ஆதலின் அதனைப் பொறுத்துத் தன்முன் வெறும் நடிப்புக்களாகக் காட்டினாள் என்று மாதவியின் திருமுகத்தை மறுக்கிறான். மாதவியோடு களித்த காலம் போற்றா ஒழுக்கக்காலம் என்று அவனைத்தன்னுள் கழிவிரக்கம் கொள்ளத் தூண்டுகிறது அத்திருமுகம்.

இந்தக் கழிவிரக்க உள்ளமே பொய்மையை மெய்யாகப் பொருந்தளிக்கும் கொள்கையுடைய பொய்த்தியரோடு ஆடிய ஒழுக்கத்தால் நம் குலம் தந்த செல்வச் செழிப்பெல்லாம் தொலைத்ததால் ஏற்பட்ட இல்லாமை எனக்கு வெட்கத்தைத் தருகிறது என்று கண்ணகியிடம் மீளவந்த கோவலனைக் கூறவைக்கிறது (ச.வே.சுப்பிரமணியம், சிலப்பதிகாரம், ப.127).

குரவர்பணி யன்றியுங் குலப் பிறப் பாட்டியோ
டிரவிடைக் கழிதற்கு என்பிழைப் பறியாது
கையறு நெஞ்சங் கடியல் வேண்டும் **(சிலம்பு. 13:89-91)**

என மாதவியின் உருக்கத்தைக் கண்டு அதில் குறிப்பிட்ட தன் தாய் தந்தையற்கு அவள் பிழை ஏதுமில்லை எனக் காட்டி அருளக் கோசிகமணியிடம் கொடுத்தனுப்புகிறான். எனினும் தன் பிழைசார்ந்த கழிவிரக்கம் அவனைச் சார்ந்தே உள்ளது.

மதுரையில் புறஞ்சேரியில் கவுந்தியடிகளோடு தங்கியபோது,

காவுந்தி யையையைக் கைதொழுது தேத்தி
நெறியி னீங்கியோர் நீர்மையேனாகி
நறுமலர்மேனி நடுங்குதுய ரெய்த
அறியாத் தேயத் தாரிடை யுழந்து
சிறுமை யுற்றேன் செய்தவத் தீர்யான் **(சிலம்பு. 14:16-20)**

என முறையான வழியில் செல்லாது தான் சிறுமை அடைந்ததைப் பகிர்ந்து கொள்கிறான்.

கோவலனின் இந்த மன உறுத்தலில்,

எம்முது குரவ ரென்னுற் றனர்கொல்
....
யானுளங் கலங்கி யாவது மறியேன்
வறுமொழி யாளரொடு வம்பப் பரத்தொடு
குறுமொழிக் கோட்டி நெடுநகைப் புக்கு
பொச்சாப் புண்டு பெருளுரை யாளர்
நச்சுக் கொன் றேற்கு நண்னெறி யுண்டோ (சிலம்பு. 16:60-66)

எனத் தன்னை மிகவும் நொந்து கொள்கிறான்.

பேணிய கற்பும் பெருந்துணை யாக
என்னோடு போந்தீங் கென்துயர் களைந்த
....
கற்பின் கொழுந்தே பொற்பின் செல்வி
சீறடிச் சிலம்பி னொன்று கொண் டியான்போய்
மாறி வருவன் (சிலம்பு.16:87-92)

எனத் தான் செய்ததற்குக் கழுவாயாகக் கண்ணகி வாழ்க்கையை மாற்றத் துடிக்கும் உள்ளம் அவனிடம் புலனாகிறது. மாதவியைப் பிரிதல் கண்ணகியோடு மதுரை நோக்கிப் புறப்படல், மாதவி மனத்துயர் உணர்தல், கவுந்தி அடிகளைக் காணல், மாதரியிடம் அடைக்கலம் புகுதல், மதுரை ஊர் காணல், கண்ணகியிடம் இறுதி விடை பெறுதல், மாயப் பொற்கொல்லனைக் காணல், காவலன் தேவி சிலம்பினைக் கொண்ட கள்வன் எனக் கொலைக் களப்படல் எனும் கோவலனைப் பின்னியே நிகழ்வுகளின் பிணைப்புமுறை காப்பிய ஓட்டத்திற்கு ஓர் ஒழுக்கைத் தருவதாக அமைந்துள்ளது.

சிலப்பதிகாரத்தில் காப்பியத் தலைவி கண்ணகியாயினும், நாடகப் பாங்கான செயல்பாடுகளின் நாயகனாக நிற்பவன் கோவலனேயாகும். கோவலனைக் கொல்லுதல் ஊழ் எனும் மறைமுகக் கதாபாத்திரத்தின் செயல் பாங்குகளாகும்.

கண்ணகி மீது காதலுறல், மாதவிபால் மனம் ஈர்த்துப் பிரிதல், பொருள் தொலைத்துத் திரும்பல், கண்ணகியுடன் வாழ்வை மாற்ற மதுரை செல்லல், கள்வனாய்க் கொலைக்களப்படல் என்ற வகையில் பீசம், பிந்து, பதாகா, பிரகரி, காரியம் என ஐந்து வளர்ச்சியையும் கொண்ட பிணைப்புமுறையைக் காவியத்தில் கோவலன் கதையாகக் காணமுடியும். ஊழ்வினை விதைக்கப் பெறல், மாதவி வாயிலாக முளைத்தல், ஊடல் வழியே கிளைத்தல், சிலம்பு மாற்றம் மலர்தல், கொலைப்படல் என்னும் ஊழின்வலிக் கனிதல் ஆகிய கதை விரிதல் பாங்கின் முறையைக் காணலாம். திருமணம் தலையாகவும், பிரிதல் இடை நிலையாகவும், ஊடல் கூர்முனையாகவும், புது வாழ்க்கையை நாடல் திருப்புமுனையாகவும், மடிதல் முடிவுறு நிலையாகவும் காட்டும் பஞ்ச சந்திகளாகக் கோவலன் கதைப் பிணைப்புக்களைக் காணலாம்.

கோவலன் பின்புலத்தில் காதல் உணர்வைத் தூண்டடல், காமவலைப் படுதல், ஊடல் விளைதல், சிலம்பொடு பெயர்தல், ஊழ்வினை உருத்தல் என்ற அடிப்படையில் தொடக்கம், முயற்சி, நம்பிக்கை, தடைநீக்கம், பலன் துய்த்தல் என்ற செயல்பாட்டு நிலைகளைக் கடத்தல் என்பதில் ஊழ் வெற்றிபெறுதல் ஊன்றி நோக்கத்தக்கது.

சிலம்புக் காப்பியத்திலிருந்து சான்றுக்காகக் கோவலனின் கதாபாத்திரப் பிணைப்பு முறைமை இங்குக் காட்டப்பட்டுள்ளது. இதுபோன்றே பிணைப்புக் கட்டமைப்பை ஒவ்வொரு மாந்தரிடத்தும், ஒட்டுமொத்தக் கதை நிகழ்வுகளிலும் காணஇயலும்.

தகவுப் பொருத்தம்

தகவுப் பொருத்தம் என்பது காப்பியம், கதைகூறுதல் எனும் நிகழ்வுத் தொகுப்பு ஆகும்போது, அதன் தலைமை நிகழ்விற்கும் அதற்குரிய துணை நிகழ்வுகளுக்கும் உள்ள கால அளவு, இடைவெளி, அழுத்தப்பாங்கு ஆகியவை பொருந்துமாறு அமைந்திருத்தலாகும்.

சிலப்பதிகாரம் மணிமேகலையில் முற்றுப்பெறுகிறது என்பதால் இரு காப்பியங்களும் இணைந்த ஒருமைநிலையில் தகவுப் பொருத்தம் காணப்பட வேண்டியதாகும். இவ்விரு இரட்டைக் காப்பியங்களின் தலைமை நிகழ்வு மணிமேகலையில் ஊர்அலர் உரைத்த காதையில் நன்கு புலப்படுத்தப்படுகிறது.

அத்திறத்தாளு மல்லளெம் மாயிழை
கணவர்குற்ற கடுந்துயர் பொறாஅள்
மணம்மலி கூந்தல் சிறுபுறம் புதைப்பக்
கண்ணீ ராடிய கதிரிள வளமுலை
திண்ணதிற் றிருகித் தீயழற் பொத்திக்
காவலன் பேரூர் கனையெரி மூட்டிய
மாபெரும் பத்தினி **(மணி. 2:49-54)**

எனக் கண்ணகியின் பத்தினித் திறத்தை மாதவி கூறுகிறாள். பத்தினிப் பெண்டிர் பரப்புநீர் ஞாலத்தில் காதலன் இறப்பின் உடன்உயிர் நீங்குவர். அல்லது கைம்மை நோன்பு நோற்பர். ஆனால் அணிகலன்கள் ஒழிந்து மாங்கல்ய சூத்திரத்தை மட்டும் ஆய்ந்து அணிந்துகொண்ட கண்ணகி தன் பதியின் பழி துடைத்ததுமன்றி, பழிசுமத்திய காவலனையும், அவன் பதியையும் எரிமூட்டியவள். மதுரையம்பதி எரிதல் புறஅளவிலான தலைநிகழ்வு. பத்தினித் திறம் வெளிப்படல் தலையாய உள்நிகழ்வு. இத்தலை நிகழ்வும், உள் நிகழ்வும் இரு காப்பியங்களுக்குமே மையமாகின்றன. அவற்றின் பின்புலத்திலேய பிற நிகழ்வுகள் உந்தப்படுகின்றன.

கற்புத் திறனை அடிப்படையாகக் கொண்டு சிலப்பதிகாரத்தின் முப்பது காதைகளையும் மூன்று பத்துக் காதைகளைக் கொண்ட அவற்றின் தகவுப் பொருத்தத்தையும் அனுகலாம்.

பெண்ணிற் பெருந்தக்க யாவுள கற்பென்னும்
திண்மையுண் டாகப் பெறின் **(குறள். 54)**

எனும் அருந்ததிக்கிணையான கற்புநிலை கொண்டவள் என்று அறிமுகமாகிறாள் கண்ணகி. மங்கலவாழ்த்து, மனையறம் படுத்தல், கனாத் திறம் உரைத்தல், காடுகாண் காதை ஆகிய நான்கு காதைகளில் மட்டுமே தன்

கணவனுடன் காணப்படுகிறாள். அரங்கேற்று காதை முதல் வேனிற்காதை ஈறாக ஆறு காதைகளில் கணவனைப் பிரிந்தே இருக்கிறாள். இந்த ஆறு காதைகளிலும் வள்ளுவர் வாக்கிற்கு இணங்க 'தெய்வம் தொழாது கொழுநர் தொழுது எழுவாள் பெய்யெனப் பெய்யும் மழை' போன்று வேறொரு சடங்கும் பீடன்று என்று வாழ்கிறாள்.

அடுத்த பத்துக் காதைகளிலும் புகழ்புரிந்த இல்லாளாகக் கோவலன் தலை உயரத் துணைபோகிறாள். தற்கொண்டான் பேணுதலே பீடு எனக் கொண்ட அவள் தன் கொழுநனோடும், கவுந்தி அடிகளோடும், பயணித்த போது, வேட்டுவ வரியில்,

இணைமலர் சீறடி யினைந்தனள் வருந்திக்
கணவனோ டிருந்த மணமலி கூந்தலை
இவளோ, கொங்கச் செல்வி குடமலையாட்டி
தென்றமிழ்ப் பாவை செய்த தவக்கொழுந்து
தொருமா மணியா யுலகற் கோங்கிய
திருமா மணியென **(சிலம்பு. 12:45-50)**

அவள் பீடுகளைச் சாலினி மேல் உள்ள தெய்வம் உரைப்பதாகக் காணலாம்.

காடுகாண் காதையிலிருந்து கண்ணகியின் வழக்குரை காதை முடிய பத்துக் காதைகளிலும் இகழ்வார் முன் ஏறுபோல் பீடுநடை போடுகின்ற ஒரு மாமணியாகவே திகழ்கின்றாள். காய்கதிர்ச் செல்வனே கள்வனோ வென் கணவன்' என்று கதிரவனையே விளித்து அவன்பால் 'கள்வனே அல்லன் கருங்கயல் மாதராய் ஒள்ளெரி உண்ணும் இவ்வூர்' எனத் தன் கொழுநன் மேல் வந்த இகழைத் துடைக்க முற்படுகிறாள். கொலையுண்ட கணவன் வாயால் 'தீதறு நல்லுரை கேட்பேன் கேளாது ஒழிவேனேல் நோதக்க செய்தனள் என்று எள்ளல்' என இல்லாளின் மாண்பை இகழ்வார் முன் தெளியக் காட்டுகிறாள். வழக்குரை காதையில் தன் கணவன் குற்றமற்றவன் என்பதையும் பாண்டியனே தவறிழைத்தவன் என்பதையும் காட்டிப் பத்தினிக் கடவுளின் மேன்மையைக் காட்டி நிற்கிறாள்.

இருபத்தியோராவது காதை வஞ்சினமாலையிலிருந்து முப்பதாவது வரந்தரும் காதை வரை, பத்துக் காதைகளில்,

வையத்துள் வாழ்வாங்கு வாழ்பவன் வானுறையும்

தெய்வத்துள் வைக்கப் படும்

எனும் பத்தினித் திறத்தின் ஏற்றத்தினைக் காணலாம். புகார் நகரத்துப் பத்தினிகள் எழுவரையும் தன்னையும் இணைத்து எண்மராக்கிப் பின்னர் அவர் எல்லார்க்கும் இல்லாத சிறப்பாகத் தெய்வநிலைக்கு உயர்த்தப்படுகிறாள்.

பட்டாங் கியானுமோர் பத்தினியே யாமாகில்

ஒட்டே னரசோ டொழிப்பேன் மதுரையையுமென் (சிலம்பு. 21:36-37)

என்று வனநகில் எறிந்து அக்கினித் தேவனைத் தோற்றுவித்துத் தீத்திறத்தார் தேய்க என எரியூட்டுகிறாள். இது ஒரு தெய்வ ஆற்றலின் புலப்பாடு ஆகும். வஞ்சிக்காண்டம் சேரனின் வஞ்சினத்தையும், வீரத்தையும் கண்ணகி எனும் தெய்வத்தையே மையமாக்கிக் காட்டப்பெறுகின்றன. சிலப்பதிகாரக் காப்பியத்தில் அடிப்படை நிகழ்வுகள் யாவுமே காதைகளின் பகிர்வுகளின் தகவுகளாலும், தளப்பரப்பின் பகிர்வுகளின் தகவுகளாலும் இணைத்தும் பிணைத்தும் நிற்பதை உணரலாம்.

சிலப்பதிகாரம் கோவலனின் குடும்பக் கதையின் பாதிக் கதை எனில், மணிமேகலை அக்குடும்பத்தின் மீதிக் கதையாகும். அடிகளாரும் சாத்தனாரும் கோவலனின் குடும்பக் கதையைச் சமமாக முப்பது காதைகளாக அமைத்துக் கொண்ட தகவுப் பிணைப்பு முறை மிகவும் நுட்பமான கவின்கலை உத்தியாகும். எங்ஙனமெனில் மாதவியைச் சிலப்பதிகாரத்தில் அவள் குடிப்பிறப்புச் சூழல்களிலும், தீதற்றுக் காப்பியத் தலைவியாகவே அடிகளார் காட்டியுள்ளார். கண்ணகியோடு இல்லற வாழ்வில் பெறாத,

மங்கலம் என்ப மனைமாட்சி மற்றதன்

நன்கலம் நன்மக்கட் பேறு

என்ற பெருமையை மாதவி கோவலனுக்கு அளிக்கிறாள். கண்ணகிக் காதையாக மட்டுமே முடிப்பது அடிகளாரின் நோக்கமன்று. 'மணிமேகலைமே லுரைப்பொருள் முற்றியே சிலப்பதிகாரம் முற்றும்' என்றே கண்ணகிக்

காப்பியத்தை அடிகளார் முடிக்கிறார். மாதவி மற்றும் அவள் மகள் ஆகியோர் எவ்வகையுற்றனர் என்பதை அறிந்த நிலையில் கோவலன் குடும்பக்கதை முடிதலே அதன் கட்டுக்கோப்பில் நிறைவுற்று நிற்கும் நிலையாகும்.

மாதவியோடு கோவலன் வாழ்ந்த வாழ்வு இன்ப வாழ்வு மட்டுமன்று; பொருள் வாழ்வும் ஆம்; அறவாழ்வும் ஆம். கண்ணகி வேண்டிப் பெறாது போன இல்லறம் எல்லாம் நல்லறமாக மாதவியே பெற்றுத் திகழ்கிறாள். அந்நல்லற வாழ்வில்,

மாந்தளிர் மேனி மாதவி மடந்தை
பால்வாய்க் குழவி பயந்தன ளெடுத்து (சிலம்பு. 15:22-23)

மாமுது கணிகையர் மாதவி மகட்கு
நாம நல்லுரை நாட்டுது மென்று (சிலம்பு. 15:25-26)

எங்குல தெய்வப் பெயரீங் கிடுகென
அணிமே கலையர் ராயிரங் கணிகையர்
மணிமே கலையென வாழ்த்திய ஞான்று (சிலம்பு. 15:37-39)

எனக் கோவலன் மனையாட்சியின் நன்கலமான மக்கட்பேற்றை மாதவி வாயிலாகவே பெற்றுத்தன் குலதெய்வப் பெயரைச் சூட்டுகிறான். எனவே, கணிகையர் சூழலில் இல்லற மாதாய் இலங்கிய மாதவி மகள் நாடக மகளிர் வாழ்க்கையில் கரைதல் காப்பியப் பாத்திரச் சிறப்பினைச் சிதைத்தலாய் அமையும். தகவு இலாக் கதாபாத்திரக் கட்டமைப்பு காப்பியத்துக்கு ஏற்படும். அதனைத் தவிர்க்கும் தகவுடைய செய்கையாய் விளக்குவதே மாதவி மகள் துறவு எய்துதலாகும். மணிமேகலைத் துறவு எனும் சாத்தனாரின் முப்பது காதைகளும் சிலம்பைப் போலவே தகைமைப் பிணைப்பால் பத்துப்பத்தாக காதைப் பிரிவுகளைக் கொண்டுள்ளது என்பது கண்ணகிக் காதைக்கு இணையாக மாதவிக் காதையும் அவளது மகள்வழிப் பொருத்தமுற அமைந்துள்ளதைக் காட்டும்.

முதற் பத்துக் காதைகளை நாடக மகளிர்க்கு விதித்த வாழ்க்கையிலிருந்து மணிமேகலை விடுபடலாகும். அடுத்த பத்துக் காதைகள் மணிமேகலையின் முற்பிறப்புக் கணவனாகிய இராகுலன், உதயகுமரனாகப் பிறந்து தன் காதலனாதலால் தன் பத்தினிக்கடனும், காதல் துறவும் ஆகியவற்றிற்கிடை-யிலான போராட்டமாகும். கடைசிப் பத்துக் காதைகளும், பசிப்பிணி தீர்த்தலும், அறச்சாலை அமைத்தலும் சமயக்கணக்கர் தகவுரை கேட்டலும், தவத்திறம் பூணலும், பவத்திறம் அறுக என்று நோன்பு நோற்றலும் ஆகிய துறவு மனநிலை பெறுதலுமாம்.

சிலப்பதிகாரத்தில் அடிகளாரின் பண்பினைப் பின்பற்றியே மணிமேகலையிலும் சாத்தனார் பத்துப்பத்தாக மூன்று பத்துக் காதைகளை மேலே குறிப்பிட்ட மணிமேகலையின் மூவகை நிலைக்கும் பகிர்ந்து அமைத்துள்ளார். விழாவறை காதை முதல் பீடிகை கண்டு பிறப்பறிதல் காதை வரை மணிமேகலை நாடக மகளிர்க்கு வகுத்த பாதையை மேற்கொள்வதா என்ற கேள்வியின் அடிப்படையில், அவளின் பழம்பிறப்பு உணர்வதற்கான பின்தளங்களில் அமைந்தவையாகும். மணிமேகலைக் காப்பியத்துள் கண்ணகி மகளாக மாதவியே கூறுவது அமைகிறது. அத்தகைய பத்தினிப் பெண்ணின் மகள் நாடகமகளிர் ஒழுக்கத்தை மேவார். அவளைத் தவவழிப்படுத்துவதே தன் நோக்கம் என்று உறுதியுடன் உவவனத்திற்கு மாதவி மேகலையை அனுப்புகிறாள். மாதவியின் நோக்கத்தை ஏற்று அதனை வலியுறுத்துவது போலவே வஞ்சிமாநகர் புக்க காதையில் மேகலையை மகளாகக் கொண்ட கண்ணகியின் கூற்றும் அமைந்துள்ளதைக் காணலாம்.

சீற்றங் கொண்டு செழுநகர் சிதைத்தேன்
........................அடுசினப் பாவம்
எவ்வகை யானு மெய்துத லொழியா (மணி. 26:34-37)
தும்ப ரில்வழி, யிம்பரிற் பல்பிறப்
பியாங்கணு மிருவினை யுத்துமை போல

நீங்கரும் பிறவிக் கடலிடை நீந்திப்
பிறந்து மிறந்தும் முழல்வோம் பின்னர் (மணி. 26:37-41

அன்புறு மனத்தோ டவன்றங் கேட்டுத்
துறவி யுள்ளந் தோன்றித் தொடரும்
பிறவி நீத்த பெற்றிய மாகுவம் (மணி. 26:57-59)

எனக் கண்ணகி தன் முற்பிறப்புக் கதைகயையும் இனிப் பிறக்கப்போகும் கதையையும் கூறிப் புத்தன் அருளால் பற்றறுத்துப்பிறவிக் கடல் நீந்தும் பேற்றினை மேகலைக்கு உரைக்கிறாள்.

பிறந்தோ ருறுவது பெருகிய துன்பம்
பிறவா ருருவது பெரும் பேரின்பம்
பற்றின் வருவது முன்னது பின்ன
தற்றோ ருறுவ தறிக (மணி. 2:64-67)

எனும் மாதவியின் எதிரொலித் தகைமை பெற்று, கண்ணகியே மேகலைக்குத் துறவறம் எனும் அறவறம் காட்டிய பான்மை புலப்படும். கண்ணகியின் கூற்றிலே மேகலையின் தவநெறிப் பான்மையும், நெறியும் அவளுக்குக் கூறப்படுகின்றன. கண்ணகிக் கதையின் சுழற்சி மணிமேகலையைச் சமயக் கணக்கர் உரை கேட்டுப் புத்தம் தெளியும் வழியைக் காட்டுவதாக நிறைவு பெறுகிறது.

தகவுப் பொருத்தத்தைப் பொறுத்தவரை காப்பியம் இரண்டுமே அவற்றின் நோக்கங்களை நோக்கிய நிகழ்வுச் சுழற்சிகளில் இறுதி வரை பிறழாது நிற்பவையாகும்.

சமன்நிலை பிடிப்பு

சமன்பாடு என்பது ஓர் உள்ள நிறைவு நிலையாகும். சமன் செய்து சீர்தூக்கும் கோலில் இரு மருங்கும் எடை சமமாக நிற்பது என்பது கண்கூடாகக் கண்ட உணரும் உணர்வு ஆகும். ஆனால் காப்பியம் என்ற அளவில் சமன்பாடு ஏதேனும் கூறுகளோ, உத்திகளோ, நிகழ்வுகளோ

முளைத்து நின்று உள்ளத்தில் உறுத்துவதைத் தவிர்ப்பதாகும். இவ்வணுகல் தொகுப்பில் இயல் இரண்டில் சிலம்பில் காணும் முக்கோணக் கட்டமைப்பில் பாத்திரம், நிகழ்வு, கூத்து, கலை போன்றே பல்வேறு கூறுகளின் அமைப்பிலும் மூன்று காண்டத்திலும் விரவித் தரப்பட்டுள்ளது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

கோவலன் என்னும் தலைவனை மையமாகச் சுழலும் தலைநிலைப் பாத்திரங்கள் கண்ணகியும் மாதவியுமாம். போற்றரும் இல்லக்கிழத்தியாகவும், இன்பம் தரும் காதல் கிழத்தியாகவும், இருவரும் கோவலனைச் சுற்றிநிற்கும் பாத்திரங்களாவர். புகார்க் காண்டத்தில் கண்ணகியிடமிருந்து கோவலன் பிரிவு, மதுரைக் காண்டத்தில் மாதவியிடமிருந்து கோவலன் பிரிவு என பிரிவுத்துயர் அவ்விரு நாயகிகளுக்கு இடையே பகிர்ந்து அளிக்கப்படுகிறது. இரு நாயகிகளுக்குமுள்ள அகநிலைப் போராட்டத்தின் புறநிலைச் செயற்பாடு தவறு உணர்த்துவதாகும். மாதவியைப் பொறுத்தவரை பெற்றோருக்கு கோவலன் ஆற்றவேண்டிய பணிவிடைகளைச் செய்யாது குலப்பிறப் பாட்டியாகிய கண்ணகியோடு இரவில் இந்நகர் பிரிந்ததற்குத் தான் செய்த தவறு என்ன என்று அறியாது தன் நெஞ்சம் செயலற்று வருந்துகிறது என்றும், அத்துயரத்தைப் போக்க வேண்டும் என்றும் மாதவி எழுதிய கடிதத்துள் தன் தவறறிந்து அதனை நீக்க அவள் உள்ளத்துடிப்பு உணர்த்தப்படுகிறது. மாதவி துயருறுகிறாளே தவிர, தவறு அறியாத உளக்குமுறல் இங்குக் காணப்படுகிறது. அதை உணர்ந்த கோவலன் மாதவி மீது குறைகாணும் உள்ளத்தைத்தம் தந்தையர் மனத்து நின்று அகற்றவும், அதுபோலத் தன் நகர் நீங்கலுக்கு அவர்கள் குற்றமற்றவர்கள் என்று உணர்த்தவும் அக்கடிதம் பொருள்படும் என்பதை உணருகிறான். மாதவியின் கடிதம் தன் மீதும் கோவலன் பெற்றோர் மீதும் தவறு ஏதுமில்லை என்பதை உணர்த்தவும் உந்துதலாக அமைகிறது. 'இது முதுகுரவன் ஏவலும் பிழைத்தேன்' (சிலம்பு. 16:67) எனத் தவறு செய்ததை நினைத்து வருந்துகிறான். ஆனால் அவனோ தவறேதும் செய்யாத நிலைக்குக் கொலைக்களப்படுகிறான். பொய்தீர் காட்சிப் புரையோய் என்று கடிதத்தில் மாதவி போற்றி நின்ற சொல்லுக்கு முரண் நகையென்று கொள்வது போலக்

'கரையாமல் வாங்கிய கள்வனாம்' என்ற கணவன் பழிதீர்க்கக் கண்ணகி எழுதல் கதையமைப்பில் காலம் மற்றும் இடம் இணைந்த தளநிலைச் சமன்பாடாகும். புகார்க் காண்டத்தில் நீண்ட காலம், நீண்டவெளி ஆகிய பரப்பில் தவறான பாதையில் சென்ற கோவலன் மதுரைக்காண்டத்தில் ஒரு காதைக்குள் தவறு செய்தவனாகக் கருதப்பட்டுக் கொலை செய்யப்படுகிறான். ஊழின் உறுத்தல் என்பது ஆதியில் பரந்தும் அதன் செயல்தாக்கம் உடனடி நிகழ்வாகவும் காப்பிப் படைப்பில் காணமுடிகிறது. பரந்தவெளியில் இடைவெளியில் நின்று புள்ளியொன்றில் தன் வினையாற்றலை ஊழ்சமன் செய்து கொள்கிறது. ஊழின் திறத்துள் நுட்பமாகப் புலப்படுத்தப்படும் உணர்வுநிலைச் சமன்பாடாகும் இது.

சிலம்பு, மேகலை ஆகியவை ஒரு குடும்பக்கதையின் இரட்டை நிலைகள் என்று கொண்டால் இரட்டைக் காப்பியங்களில் இரண்டையும் இணைத்த உணர்வுகளின் சமன்பாட்டை உணரஇயலும். சிலம்பு பாடல்கள், வரிப் பாடல்கள், கூத்துக்கள், உணர்ச்சிகள், உளப்போராட்டங்கள், துன்பமாலைகள், வழக்காடுதல், நகர் எரிதல், தெய்வமாதல், வழிபடுதல், வரந்தருதல் போன்ற பல்வேறு செயற்பாடுகளின் செறிவாக விளங்குவதாகும். கதையின் நகர்வு வேகம் பல்வேறு நிறப்பிரிவைக் கொண்ட முப்பட்டைக் கண்ணாடி போல மூன்று காண்டங்களிலும் பகிர்ந்தும், விரவியும் காணப்படுகின்றது. மூன்று காண்டங்களிலும் பல்வேறு கூறுகளின் அதிர்வுகளைக் கதைக்கூற்று நீரோட்ட நிகழ்வுத் தொகுப்பு என்னும் பாங்கில் ஆர்ப்பாட்டங்களிலும், அதே தருணத்தில் தம் முன் மேற்கொள்ளவேண்டிய ஓர் ஆன்மப் பரப்பாய்வு போலவும் சிலம்பை அடிகளார் இழையச் செய்கிறார்.

கங்கை தன்னை புணர்ந்தாலும் புலவாய் வாழி காவிரியாக (சிலம்பு. 7:2:2)

கற்பொழுக்க இழைவைக் காட்டும் புகார் காண்டக் காவிரியும்,

வையை யென்ற பொய்யாக் குலக்கொடி
தையற் குறுவது தானறி தனள்போல்
புண்ணிய நறுமல ராடை போர்த்துக்

கண்ணிறை நெடுநீர் **(சிலம்பு. 13:170-173)**

உறு துன்பத்தை உள்ளுணர்வாகக் காட்டும் வையையும்,

இவள் போலும்நங்குலக்கோரிருந்தெய்வ மில்லையாதலின் (சிலம்பு. 24:10)

நறுஞ்சினை வேங்கை நன்னிழற் கீழோர்
தெய்வங் கொள்ளுமின் **(சிலம்பு. 24:14-15)**

எனக் குறவர் தெய்வமாய் அருள்பெறும். பேரியாறும் முறையே இழைதலாகவும், ஒழுகுதலாகவும், குதித்தோடும் பாய்ச்சல்களாகவும் சிலம்பில் காட்சியளிக்கின்றன. நீரோட்டத்தை இழைதல், ஒழுகுதல், குதித்தல் போன்று பல்வேறு நிலைகளில் காட்டிய சிலம்பின் கதையோட்டத்தைப் போலன்றி, நீரோட்டங்கள் நிலைத்த சுனைகளாகவும், அவற்றால் பயன்பெற்ற வனங்களாகவும் மாற்றிய சூழல்களின் பின்புலத்தில் மணிமேகலையில் கதை ஒழுக்கு படிந்து படிந்துசெல்கிறது. ஆற்றின் போக்கையும் சுனைகளின் நிலைப்பையும் அடுத்தடுத்து வைத்து இரட்டைக் காப்பியங்களும் நீர்ப்பமங்களைச் சமன்பாட்டுநிலை பேணுதல் கலைநயம் மிக்கதாகும்.

பன்மல ரடுக்கிய நன்மரப் பந்தர்
இலவந் திகையி னெயிற்புறம் போகின் **(மணி. 3:44-45)**

கைபெய் பாசத்துப் பூதம் காக்குமென்
றுய்யானத்திடை **(மணி. 3:51-52)**

வெங்கதிர் வெம்மையின் விரிசிறை யிழந்த
சம்பாதி யிருந்த சம்பாதி வனமும் **(மணி. 3:53-54)**

என வனங்களின் தன்மையைச் சாத்தனார் காட்டி நிற்கிறார்.

அருளு மன்பு மாயிரு ரோம்பும்
ஒருபெரும் பூட்கையு மொழியா நோன்பிற்
பகைவன தாணையிற் பன்மரம் பூக்கும்
உவவன மென்பதொ றுண்டத னுள்ளது **(மணி. 3:59-62)**

அவ்வனம் அல்லது அணியிழை நின் மகள்
செவ்வனம் செல்லும் செம்மை **(மணி. 3:80-81)**

என உவவனம் மலர் கொய்ய ஏற்றது என்று மணிமேகலையைச் சுதமதி அழைத்துச் செல்லுதல்.

ஆம்பலுங் குவளையுந், தாம் புணர்ந்து மயங்கி
வண்டுண மலர்ந்த குண்டுநீ ரிலஞ்சி (மணி. 8:7-8)

வெண்மணற் குன்றமும் விரிபூஞ் சோலையும்
தண்மலர்ப் பொய்கையும் (மணி. 11:3-4)

மாமலர்க் குவளையு நெய்தலு மயங்கிய
கோமுகி யென்னும் கொழுநீரி லஞ்சி (மணி.11:38-39)

கோமுகி யென்னும் கொழுநீ ரிலஞ்சியொடு
மாமணி பல்லவம் வந்தது தீங்கென
பொய்கையும் பொழிலும் புனைமின் (மணி. 28:202-204)

என மணிமேகலையில் நீர் நிரை பொய்கையும், நிலைத்த பொழிலுமாகத் தன்வினை அறிந்து தருமம் காக்கும் சாந்தநிலை உணர்த்தும் சூழலையே காணமுடிகிறது.

அடிகளும் சாத்தனாரும் ஒத்து ஓட்டத்தையும் நிலைப்பையும் சமன் செய்து நிற்கும் முருகியல் பான்மை இரட்டைக் காப்பியங்களின் ஒட்டுமொத்தப் புலப்பாடாகும்.

சந்தம் அல்லது ஒழுங்கமைவு

காப்பியம் என்ற அளவில் கேள்விப் புலனையும், நாடகம் என்ற அளவில் காட்சிப் புலனையும் இணைத்துக் கொண்டது இலக்கியப் புலப்பாட்டின் தனித்திறமாகும். காலத்தின் ஒழுங்கமைவில் சந்தம் தோன்றுகிறது. சந்தத்தின் ஏற்ற இறக்க ஒழுங்கமையில் இசை பிறக்கிறது. இசைக் கூறுகளின் செறிவு பெற்ற செழுமை நிலையில் இயற்றமிழ்க் கூறான பாடல் அல்லது செய்யுளாக்கம் உள்ளது. இவ்வியற்றமிழில் நாடகப் பாங்கான சொல்லாக்கம்

என்பது காதின் சந்தநயத்தைக் கண்ணால் உணரச்செய்வதாகும். அதன் உட்செயல் என்பது இசையைக் கண்உணரச் செய்தல் என்பதாகும்.

இசைப் புலப்பாட்டிலும், சுவைத்தலிலும் நிகழ்வது யாதெனில் ஓர் ஓசையிலிருந்து எளிதாகவும், மென்மையாகவும், மற்றொரு ஓசை இயைந்து தொடர்ந்து அவ்வோசை காதில் புகுவதுபோலக் கண்ணையும் காட்சிப் பொருளின் ஒரு கூறிலிருந்து மற்றொரு கூறுக்கு இழுத்துச் செல்வதாகும்.

கலைக்கூறுகளின் அடித்தள நிலைகள் கோடுகளின் இழைவு, நிறங்களின் சாயல்கள், தொடு உணர்வின் இழைத் தன்மை ஆகியவையாகும். இம்முக்கூறுகளின் ஒழுங்கு அமைவு நியதிகள் உறைந்து, திருப்புதல், வளர்த்தல், வகைப்படுத்தல், மடக்குதல் போன்றவை செயலாக்கங்களாகும்.

காட்சி அளவில் சிற்பம், ஓவியம் போன்ற கலைகளில் கோடுகள், நிறங்கள், இழைத்தன்மை போன்றவை கண்கூடான தூண்டல்களாக அமையும். இசை, கவிதை போன்ற கேள்விக் கலைகளில் இவற்றை உய்த்துணர்தல் வாயிலாகவே பெறமுடியும். ஏனெனில் அவற்றின் இத்தூண்டல் நுட்பமான எழில் கோவைகளாகும். சிற்பத்தில்கூடத் தொடுஉணர்ச்சி வழியே வழவழப்பு, சொரசொரப்பு என்னும் இழைத் தன்மைகளை உணரலாம். ஓவியத்தில் கோடு, நிறங்கள் ஆகியவற்றின் உந்துதல் பெற்ற உய்த்துணர்வுகளாகச் சுவைகள் பெறப்படுகின்றன.

சொற்களுக்கு மனத்தில் இரு பரிமாணச் சித்திரப் பாங்கினையும், முப்பரிமாணச் சிற்பப் பாங்கினையும் உணர்த்தும் வலிமை உள்ளது. ஏனெனில் ஐம்புலன்கள் வழி உட்கொள்ளும் அனைத்தும் மனித அறிவு என்ற அளவில் மனத்துள் ஓடும் இழைவுச் சித்திரப் பாங்கையே கொண்டுள்ளது. அத்தகைய சித்திரப் பாங்கிற்கு ஐம்புலன்களையும் அவற்றின் உணர்வுகளையும் தூண்டி மீளப்பெறச் செய்து அனுபவிக்க இயலும்.

பொன்னின் மஞ்சள் நிறமும், முத்தின் வெண்மையும், கரும்பின் இனிப்பும், தேனின் சுவையும், உயிரின் மருந்தும், அலையின் ஒலியும், யாழின் இசையும், மாலையின் உடல் தழுவலும் ஆக ஐம்புலன் இன்பமும் கண்ணகியிடம் பெற்றதை உலவாக் கட்டுரை பல பாராட்டிக் கோவலன் நின்றதையும் காணலாம். காட்சி, சுவை உயிர்ப்பு, கேட்டல், தொடுதல் போன்ற ஐம்புல நுகர்வுக் கோவைகள் கவிச்சந்தத்துடன் உணர்வுச் சந்தங்களாகப் படித்துச் சுவைப்பாருக்கும் கிடைக்கின்றன.

நடுங்குதல், ஒலித்தல், அசைதல் இச்செயல்களின் அசைவுகள் உள்ளத்தால் உணரத்தக்க கோடுகளைக் கொண்டிருப்பவை. குவளை, ஆம்பல், கமலம் ஆகியவை காற்றால் நீரலைகள் ஏற்படுத்தும் கோடு அவற்றிற்கேற்ப அதிர்வதுபோல முன்னும் பின்னும் அசைவன. வண்டு மலரில் அமராது அவற்றில் சுற்றித் திரிந்தால் அதன் ரீங்காரம் நீண்டு ஒலிக்கும் அதிர்வுகளை ஏற்படுத்தும். கொடித்துணி காற்றில் அசையும்போது பிணைந்து நிற்கும் தண்டிலிருந்து அலைகளாக வளைவுக்கோடுகளுடன் முன் நகர்ந்துகொண்டே கோட்டின் அதிர்வுகளைச் சுற்றி நேர்திசைக்கோட்டில் பரப்பும். நீரலை அசைவும், கொடித் துணி அசையும் பொருந்துவனவாகும். இத்தகைய அதிர்வுகளின் அலைக்கோட்டுச் சந்தங்கள் கண்ணகிக்கும், கோவலனுக்கும் நிகழப்போகும் துயரத்தை எண்ணி அவர்கள் மதுரையை நெருங்கும்போதே வாராதீர் என மறுக்கும் படிமமாகின்றன. இயற்கை இரங்கிக் கண்ணீர் விடும் போது அவலம் அனுபவச் சுவையாகிறது. மேலும்,

கருநெடுங் குவளையு மாம்பலுங் கமலமும்
தையலுங் கணவனுந் தனித்துறு துயரம்
ஐய மின்றி யறிந்தன போலப்
பண்ணீர் வண்டு பரிந்தினைந் தேங்கிக்
கண்ணீர் கொண்டு காலுற நடுங்கப்
போருழந் தெடுத்த வாரெயி னெடுங்கொடி
வாரலென் பனபோன் மறித்துக்கை காட்ட (சிலம்பு. **13:184-190**)

எனும் வரிகளில் ஓசைச் சந்தத்துடன் உருவச் சந்தங்களும் பிணைகின்றன.

அண்ணாமலை ரெட்டியாரின் காவடிச் சிந்தில்,

முசு வண்டு வாச மொண்டு
தேனை யுண்டு காவின் மண்டு
மோகன முகாரி ராகம் பாடுமே
ஒயிலாகவே பெடையுடனே கூடுமே

எனப் பெடையுடன் கூடும் வண்டின் ரீங்காரத்தை மோகன முகாரி என்கிறார். ஆனால் அடிகளோ தேனை நுகரும் உள்ளமற்றுச் சோகத்தில் சுற்றிச்சுற்றி முகாரி பாடும் வண்டுகளாகக் காட்டியுள்ளார். வண்டின் ரீங்கார நீண்ட ஒலி நடுக்குறும் மலர்களின் அசைவிற்கும், மறுக்கும் கொடியின் அசைவிற்கும் சோகச் சுருதியாக அமைகிறது. இந்தச் சுருதியில் செவிப்புலச் சந்தமும், கண்புலச் சந்தமும் இணைகின்றன.

மணிமேகலை கச்சிமாநகர் வந்து தருமத வனத்திலேயே தங்குகிறாள். அவ்வனம்,

கார்வறங் கூரினும் நீர்வறங் கூராது
பாரக வீதியிற் பண்டையோ ரிழைத்த
கோமுகி யென்னுங் கொழுநீ ரிலஞ்சியோடு . . .
பொய்கையும் பொழிலும் (மணி. **28:200-208**)

அமைந்தது என்று அறிகிறோம். இங்குதான்,

பங்கயப் பீடிகை பான்மயின் வகுத்து (மணி. **28:212**)

பவத்திறம் அறுகென நோன்பு நோற்கிறாள்.

சிலம்பு ஓடுகிற ஆற்றையும், அதைச் சுற்றிய சோலைகளையும், செடிகளையும், கொடிகளையும், நாட்டையும், நகரத்தையும், அவற்றுள் நிகழ்ந்த நிகழ்வுகளையும் உணர்ச்சி நிலையில் காட்டிநிற்கிறது. அவற்றிடையே ஒரு சந்த ஓட்டம் இழைந்து செல்கிறது.

மணிமேகலை, சிலம்புச் சூழல்களைச் சமன்செய்வது போல நிலைத்து நிற்கும் பொய்கைகளையும் பொழில்களையும் அவற்றுள் பழம் பிறப்புணர்தல்

எனும் செயல்வினை ஒரு சந்தம் போல ஆதிரை, காயசண்டிகை, ஆபுத்திரன், மாசாத்துவான், கண்ணகி போன்று எல்லாப் பாத்திரங்களின் முற்பிறப்புணர்தல் என்பதைச் சந்த அடுக்குகளாக்கி நிற்கிறது. இந்தச் சந்தப் போக்கில் புத்தபீடிகைப் பாடல்களில் மடக்கு வரிகள் போல ஒவியச் சந்தங்களான படிமமாகித் திகழ்வதையும் காணலாம்.

சிலம்பின் தனித்தன்மை தமிழ்மொழிக்கேயான ஓசையை, இழைகளைக் கொண்டதாகும். ஓசை வழியே மொழியின் உட்பொருள்கள் உணரப் படுகின்றன. எனினும் தமிழ்மொழிக்கு உயிரோட்டமான உயிர் ஓசைப்பிடிப்பு உள்ளது. தமிழில் தோன்றும் எல்லாச் செய்யுள்களிலும் இப்பிடிப்பைக் காணலாம்.

கவினுறு காப்பியப் படைப்பாக்கத்தில் சிலம்பு தமிழோசையின் உயிர்த் துடிப்பைக் கொண்ட பான்மையிலும் தலையாய இடம் பெற்றுத் திகழ்கிறது.

கவினுறு தமிழோசை

ஆனாலும் நின்றன் அதிசயங்கள் யாவினுமே
கானா முதம்படைத்த காட்சிமிக விந்தையடா

(பாரதியார், குயில்பாட்டு, 93-94)

ஆசைதருங் கோடி அதிசங்கள் கண்டதிலே
ஓசைதரும் இன்பம் உவமையிலா இன்பமன்றோ

(பாரதியார், குயில்பாட்டு, 99-100)

என ஓசைகளின் சுவையையும், சிறப்பையும் பாரதியார் காட்டுகிறார். ஓசைகள் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டு அவற்றின் தொகுப்புக்கள் உரிய ஏற்ற இறக்க இழைவுகளுடன் பொருளுணர்த்தும் நிலையைப் பெற்றதும் உடல் மொழியிலிருந்தும் பேச்சுமொழிக்கு மனிதன் மாறினான். சொற்கள் கைவசமானதும், அதன் பெருவெளிக்குள் அவன் படைத்த அதிசயங்களுள் முக்கியமானவை வகைவகையாக மொழிகளைப் படைத்ததாகும்.

பேச்சுமொழிக்குரிய ஒலிகள் வரி வடிவம் பெற்றதும் எழுத்து மொழியாகி மொழியின் பண்பும், பயனும் வரையறைக்கு உள்ளாயின. பண்பிலும், பயனிலும் வளம் பெற்றதும் எழுத்து மொழி பேச்சு மொழியின் பின்புலமாகிச் செம்மைத் தன்மையையும், முருகியல் பாங்கையும் கொண்டு சிறக்கலாயிற்று.

ஒரு மொழியின் செம்மொழி ஆக்கம் என்பது எழுத்திலும், பேச்சிலும் கருத்தாக்கம், பொருளுணர்த்தல் போன்ற இயல்புலப்பாட்டினையும், ஒவ்வோர் ஒலியும் தனித்தும் பிற ஓசைகளோடு இணைந்தும் ஏற்ற இறக்க இழைவுகளோடு பொருந்திய சுருதி இலய இசைப் பான்மையையும், மற்றவர்களைப் பிணைத்துக் கருத்தாடல் உரைகளாகி, அளவு, தரம், பொருத்தம், விளம்புதல் ஆகிய முறைகளோடு எதிர்வினைச் செயலாற்ற இடந்தரும் நாடகப்பாங்கினையும் பெறுகிறது. அவ்வாறு பெறும்போது கலைத்திறம் பெற்ற மொழியாகிறது. இம்முத்திறமும் இணைந்தே செயல்படுதல் என்பது ஓசைப் பண்பாட்டு நிலையில் இயல், இசை, நாடகம் என முத்திறம் படைத்த ஓசைகளுடைய மொழியாகத் திகழ்கிறது என்பது கண்கூடு. அதற்குச் சான்றாகவும், சாட்சியாகவும் காலத்தால் முந்தி நிற்பது முத்தமிழ் என்று வழங்கப்படும் செம்மொழித் தமிழாகும். எனவே முத்தமிழ் எனக் கூறும்போது தமிழ்மொழியில் உள்ள இயல் நூற்கள், இசை நூற்கள், நாடக நூற்கள் என்னும் எண்ணிக்கைக் கணக்கினைக் கொள்ளாது, இம்மூன்றும் இணைந்த சொல்லாக்கங்கள் கொண்ட இலக்கியப் புலப்பாடுகள் என்ன என்று நோக்கும்போது சங்க கால நூல்கள் முதல் தமிழில் தோன்றிய எல்லாக் கவிதைகளிலும் காப்பியங்களிலும் இம்முக்கூறுகளின் இணைப்பு, பிணைப்பு, இழைவு ஆகியவற்றைக் காண இயலும்.

தமிழ்க் கவிதை மற்றும் காப்பியப் புலப்பாட்டுப் பான்மையில் மேற்கூறிய முக்கூறுகளின் இணைப்பும் இசைவது என்பதைப் பாடலாசிரியரின் தன்மையைக் குறிக்கும் இளங்கோ அடிகளின்,

இமிழ் கடல் வரப்பிற் றமிழக மறியத்
தமிழ்முழு தறிந்த தன்மைய னாகி (சிலம்பு. 3:37-38)

நாட்டிய நன்னூ னன்கு கடைப்பிடித்
திசையோன் வக்கிரித் திட்டத்தை யுணர்ந்தாங்கு
....
நாத்தொலை வில்லா நன்னூற் புலவன் (சிலம்பு. 3:40-44)

எனும் வரிகளால் நன்கு உணரலாம்.

தமிழின் செம்மொழிப் பாங்கு முத்தமிழ் ஒருமைப் பான்மையில் உள்ளுறைந்து நிற்பதாகும். இவ்வொருமைப் பான்மை உயிர், மெய், உயிர்மெய், ஆயுதம் ஆகியவற்றின் ஓசைக் கூறுகளாகி எழுத்து மொழியிலும், பேச்சு மொழியிலும் வகைப்படக் கொண்டு செம்மொழித் தமிழைப் பண்டிதம், பயன்பாடு ஆகிய இரு நிலைகளிலும் திகழச்செய்கிறது. தமிழ் மெய்யெழுத்து ஒலிகள் தலை, மிடறு, நெஞ்சு ஆகிய உடலின் உள்ளுறுப்புகளுள் உரம்பெற்று, சிந்தனை ஒலி ஓட்டங்களை எழுத்து மொழியிலும், பேச்ச மொழியிலும் தனித்தன்மைகள் கொண்ட நிலைகளை வளம்செய்து கொண்டிருப்பதுதான். இதுவே தமிழ் ஓசைகளைத் தொன்றுதொட்டே அதன் பண்டிதம் மற்றும் பாமரப் பான்மையுள் நிலைபெற செய்துள்ளது. இதனைத் தமிழ் மொழியின் குருதியில் இருந்து தோன்றிய மலையாளம் போன்ற மொழிகளில் எழுத்து மொழிக்கும் பேச்சு மொழிக்கும் உள்ள இடைவெளி குறுகல், அகலுதல் ஆகியவற்றால் உணரலாம். இத்தகைய அகலுதல் நிலை பண்பட்ட மொழியாகவும், பயன்படும் மொழியாகவும் திகழும் ஒரு மொழியின் தனித்தன்மையாகும். **சான்று:** பண்பட்ட பண்டித நிலையில் மட்டும் நிலைத்து நிற்கும் சமசுகிருதம் போலன்றிச் சங்க இலக்கியப் பின்புலத்தைக் கொண்டும் வட்டார வழக்கியல் ஓசைகளில் மிளிர்ந்தும் தமிழ்மொழி நிற்பதாகும்.

தொல்காப்பியம் கூறுவது போன்று நெஞ்சு, மிடறு, தலை ஆகிய உறுப்புக்களில் ஊன்றி நின்று, பல், நா, அண்ணம், மூக்கு ஆகியவற்றின்

அசைவுகளையும் அழுத்தங்களையும் பெற்ற மெய் ஓசைகளை உதடு என்னும் முக வாயிலின் இதழ்கள் உயிர்மூச்சோடு பிணைத்து புறத்திறக்கும்போது, அவ்வோசைகள் முழுப் பொலிவு பெறுகின்றன. மேலும் காற்றில் திசைப் பரிமாணம் பெற்றுப் பிற மனங்களை இணைத்து நிற்கின்றன. நா எனும் உறுப்பு கீழ் ஈற்றின் அடித்தளம் முதல் மேல் ஈற்றின் தொடரான அண்ணம் வரை நிற்கும் நிலைகளால் உயிரோசைகள் உருவாகின்றன. எனினும் உதடுகளின் திறத்தல், விரிதல், குவிதல், எக்கல் மற்றும் சுழற்றல் ஆகியவற்றால் உயிரோசைகளின் அகார, இகார, உகார, எகார, ஒகார ஒலியசைவுத் தன்மைகள் உருவாகின்றன. இந்த ஒலியசைவுத் தன்மைகளோடு மெய்யோசைகள் புணர்வதால் உயிர் மெய்யோசைகள் உருப்பெற்று ஒலிக்கின்றன.

ஓசைகள் காற்றில் அலைகளாகப் பரவ உதடுகளின் இயக்கங்கள் இன்றியமையாதவையாகி விடுகின்றன. உதட்டின் இயக்கம் தமிழ் மொழியைப் பொறுத்தவரை உயிரொழுத்து ஓசைகளாகும். இந்த உயிரெழுத்து ஓசைகள் நாடகப் புலப்பாட்டிற்குப் பெரிதும் துணைநிற்பவையாகும். நாடகப் புலப்பாடு என்பது, அன்றாட வாழ்க்கையின் செயலோட்டங்களாகத் திகழும் சொல்லோசைகள், புலன், உணர்ச்சி, குறியீடு, ஆன்ம துடிப்பு ஆகியவற்றின் உணர்வுப் பகிர்வுகளாதலாகும். நாடகம் மனிதர்களிடையே குறிப்பிட்ட சூழலொன்றில் உள்ளுணர்வுகள், புறச் செயல்கள், சொல்லாடல்கள்வழி வெளிப்பட்டு நிலவுவதாகும். அத்தகைய வெளிப்பாட்டில் சொல்லோசைகளின் இழைவுகள் தொகுக்கப்பட்டு எழுத்து வடிவிலான சொல்வெளிக்குள் உள்ளுறையாக அமைவதாகும்.

சிரித்தல் என்பது ஓர் சூழலின் உணர்வுப் புலபப்பாடாகும். அதன் புறத்தியல் அஃஅஃஆ, இஃஇஃஈ, உஃஉஃஊ, எஃஎஃஏ, ஒஃஒஃஓ என்னும் தமிழ் உயிரும் ஆயுதமும் கொண்ட ஓசைத் தொகுப்புகளான ஐவகைகளில் ஒன்றாக உள்ளுணர்வுக்கேற்ப வெளிப்பட்டு நிற்கும். மிடற்றில் நின்று மெய்யோசை-களுக்கும் உயிர் ஓசைகளுக்குள் இழைந்து நிற்கும் கூரெழுத்தாகிய ஆயுத

எழுத்தின் ஓசைநயம் உயிரோடு கலந்து வெளிப்படுங்காலை மகிழ்ச்சியில் செறிவுமிக்க செயலாக்கம் வேறுபாடுகளுடன் திகழ்வதைக் காணலாம்.

மெய்யோடு நிற்றல், உயிரோடு புணர்ந்து வெளிப்படல் ஆகிய அகம், புறம் எனும் இருநிலைத் தொடர்பே கருத்து ஓட்டங்களை உரையாடல் பாங்கின் பகிர்ந்தாடல் ஆக்குகின்றது. இத்தகைய பகிர்ந்தாடல் பாங்கில் செறிந்து ஆர்க்கும் ஒலிகளின் நாடகப் பாங்கிலேயே ஓசை நுட்பங்கள் மறைந்து நிற்கின்றன.

நாடக உரையாடல் என்னும் கருத்தாடலில் நெஞ்சுக்குள் நிலைத்தல், நெஞ்சொடு கிளர்த்தல் என்னும் அகநிலையிலும், மற்றொரு நெஞ்சொடு உரைத்தல், உணர்வுகளில் பகிர்தல் என்னும் புறநிலையிலும் சொல்லோசை-களின் எதிர்வினைத் தொடர்போக்கில் நாடகப்பான்மை வளர்ச்சி பெற்று நிற்கும். எதிர்வினைப் போக்குத்தொடரின் நாடகப் பான்மையில் சொல்லோசைகளின் நுட்பங்கள் இளங்கே அடிகளால் திறம்பட எவ்வாறு கையாளப்பட்டுள்ளன என்பதைச் சிலப்பதிகார வழக்குரை காதையில் தெளிவுறக் காணலாம்.

பிடர்தலைப் பீடமேறிய மடக்கொடி
வெற்றி வேற்றடக்கை கொற்றவை
அறுவர்க்கிளைய நங்கை
இறைவனை ஆடல் கொண்டருளிய அணங்கு
சூருடைக் கானக முகுந்த காளி
தாருகன் பேருரங் கிழித்த பெண்

ஆகிய படிமங்கள் கண்ணகியின் புறத்தோற்றத்தால் மட்டுமல்லாமல் ‘வாயிலோயே’ எனும் விளியில் உள்ள ‘ஓ’ கார, ‘ஏ’ நெட்டோசைகளின் நீட்சி அழுத்தமும், காழ்ப்பும் னிமும் கலந்த ஏளனத் தொனியில் தூண்டல் பெற்றிருக்க வேண்டும். அத்துடன் ‘பொறியறு நெஞ்ம்’, ‘இறைமுறை பிழைத்தல்’ ஆகிய சொற்களிலுள்ள உயிர்மெய் எழுத்துக்களின் தொடர்

ஊன்றல்கள் படிமங்களுடன் இழைந்த வருணனைச் சொற்களையும், சொல்லோசைகளையும் நெஞ்சத்தில் நிலைபெறச் செய்திருக்க வேண்டும். 'அறிவிப்பாயே' என்னும் கண்ணகியின் கட்டளை சார்ந்த 'ஏ'கார ஒலிகள் கொற்றவனை உடனடியாகக் கடையகத்தாளை அழைத்து வினவத்தக்க வகையில் வாயிலோன் அறிவித்தலை மேற்கொள்ளும் முறைமையை வகுத்துக் கொள்ளத் தூண்டியிருக்க வேண்டும். இல்லையேல் போலும் என்னும் உம்மைத் தொகையில் செற்றனள், செயிர்த்தனள் என்பதைச் சுட்டி, கடையகத்தாளே என்னும் 'ஏ'கார ஓசை முடிவில், மன்னனின் எதிர்வினையான கட்டளைக்குக் காத்திருந்தால் போதும். ஆனால் 'வாயிற் காவலனோ' தன்னினும் மிக்கார்க்கு இன்னாதெனக் கூறல் முன்னர் வாழ்த்துதல் மரபைப் பின்பற்றிச் செய்தியினையும், கட்டளைக்குக் காத்திருப்பதையும் உணர்த்துகிறான். இவ்வுணர்த்துதலில் 'பழியொடு படராப் பஞ்சவ வாழி' எனும் வாழ்த்தில் பாண்டியன் பழியுணரப் போகிறான் எனும் இடக்கரடக்கல் உள்ளுறையையும் குறிப்பாக உணர்த்துதல் நாடகத்தின் சிறப்பு உத்திகளில் ஒன்றாகும். மேலும் 'வாழி' எனும் வாழ்த்துச் சொல்லில் 'வா'வின் நெட்டுயிரோசை 'ழி' எனும் குற்றுயிர் ஓசைக்குள் குறுகுவதை உணர்ந்தால், நிகழப்போகும் பாண்டியனின் உயிர் ஒடுங்குதலைப் பூடகமாகப் பின்நிகழ்வை முன்னுணர்த்தல் எனும் நாடக உத்தியோடு பொருந்துதல் இயலும்.

'அடர்தெழு குருதி .... பெண்ணு மல்லள்' ஆகிய வரிகளில் காணப்படும் உயிர்மெய் எழுத்துக்களின் அ, இ, உ, எ, ஐகாரக் குறில் நெடிலோசைகளை சந்தத்திற்கு அப்பால் கண்ணகியின் உள்ளக்கொதிப்பின் ஓட்டத்தையும், வாயிற்காவலன் தன் நெஞ்சொடு அச்சமுடன் கிளர்த்திக் கொண்டபோது உள்ளுணர்வாகத் தோன்றியதாகும். மேலும் கையிற் சிலம்பொன்று ஏந்தியவளின் பகைமையையும் மன்னவன் நெஞ்சோடு பகிர்தலின் பான்மையையும் காட்டுவதாகும். அன்றியும் 'கணவனை இழந்தாள்' எனும் கூற்றிலுள்ள ஐகார ஓசையும், 'ள்' எனும் ளகர ஒற்றின் முன்னதான 'த'கார நெடிலும் அழுத்தம் பெற்றுக் கண்ணகியின் துயரையும் மன்னனுக்கு

உணர்த்தியிருக்க வேண்டும். ஆகவே கண்ணகியின் பகைமை, சினம் ஆகியவற்றோடு அவள் துயரையும் உணர்ந்தவனாகிப் பரிவுமிக்க குரலோடும் தன் புலத்தாரை மட்டுமன்றிப் பிறரையும் காக்கும் இறையாண்மை உள்ளத்தோடும்,

நீர்வார் கண்ணோய் என் முன் நின்றோய்

யாரையோய் நீ மடக்கொடியோய்

என வினவுகிறான். 'ய'கர ஓசையின் ஒற்று முற்றும் அதற்கு முன்னதான 'ஓ'கார நெட்டோசையும் மடக்கு ஒலிகளாகிப் பாண்டியனின் பரிவின் செறிவைக் கூட்டி நிற்பதை உணரலாம். பாண்டியனின் பரிவோசையைத் தொடர்வது தம் நிலையின் நின்று இழந்தாரைப் பரிவுடன் பழிக்கும் பாணியில் சினத்தைப் புதைத்து தன் 'தேரா' என்னும் எழுத்தின் நெட்டோசையால் அரசு அவையைக் கண்ணகி அதிர்வடையச் செய்வதாகும். 'மன்னா' என்னும் சொல்லின் நெடில் ஓசை 'மன்னவனும் நீயோ' எனும் வெஞ்சின எக்காள உட்பொருளைக் கொண்டதாகும். அத்துடன் ஒரு தவற்றைச் சுட்டும் பாங்கில் மன்னரின் அவல நிலைக்கான இழுக்கையும் உணர்த்துகிறது. சினம் ஒன்றில் மட்டும் எழும் வசைச் சொல் பாங்கில் மேற்படி சொற்களிலுள்ள நெடிலோசைகள் அமைந்திருக்குமேயானால் மன்னவனுக்கும் மற்றுமுள்ள அரசவை மாந்தருக்கும் கண்ணகியைத் தாக்குகின்ற மனத்துணர்வைத் தூண்டும் எதிர்வினைச் செயலான அமளி ஏற்பட்டிருக்கும்.

அவ்வாறன்றி மன்னவன் உட்பட மற்றோருக்கும் தேராது செய்த செயல் யாதென அகமனத்து ஆய்வாக அதிர்தல் கலந்த ஒரு மன உணர்வை ஏற்படுத்தியுள்ளது. இதனைத் தன் விளியின் ஓசைப்பாங்கை நியாயப்படுத்துதல் போல 'செப்புவது உடையேன்' என்னும் கண்ணகியின் சொற்போக்கு அமைந்துள்ளது. 'தேரா மன்னா' என்னும் விளியைத் தொடர்ந்து 'செப்புவது உடையேன்' என்னும் சொற்களில் பல எதிர்வினைகளுக்குப் பின் தொடங்கும் ஒருவகை இடைவெளி இருந்திருப்பதை உணரலாம். இதன் பிறகு சிலப்பதிகாரத்திலேயே அதன் காப்பிய நாயகியாகிய கண்ணகியின் வாயிலிருந்து வரும் சற்று நீண்ட உரை இக்காதையிலும் இதையடுத்த வஞ்சின

மாலை காதையிலும் மட்டுமே இடம் பெற்றுள்ளது. நாட்டின் நீதி வழுவாத் தன்மை, தன் குடும்பச் சிறப்பு, அன்றைய நிலை ஆகியவற்றின் தொகுப்புரை அது. இதைத் தொடர்ந்து 'கொடுங்கோல் அன்றே', 'மணியுடை அரியே', 'முத்துடை அரியே' எனும் ஏகார எதிர்வினை ஆற்றல் மன்னனுக்கும் கண்ணகிக்கும் இடையே நடைபெறுகிறது. பாண்டியனின் இறை, முறை பிழைத்ததை உணரா மன நிலையையும், கணவனின் களங்கம் நீக்கம் உளப்பாங்கையும் அவர்கள் இருவரின் சொல்லோசைகளில் காணமுடியும்.

பாண்டியனின் அரசன், கள்வன் ஆகிய சொற்களின் முன்னர் வெளிப்படும் ஓகார, ஏகார ஓசைகள் தன் குற்ற உணர்வையும், தெளிதலையும் காட்டுவனவாகும். 'கெடுக என்' எனும் சொற்களில் குறில் உயிரோசைகள் மெய்யில் முற்றுப்பெறுதலையும், 'ஆயுள்' எனும் சொல்லில்நெடில் உயிரோசை குறுகி மெய்யுள் ஒடுங்குவதையும் காணலாம். நெடுஞ்செழியனின் மனைவி கோப்பெருந்தேவியின் 'காட்டுவது இல்' எனும் சொற்றொடர் இருவரின் ஒரே உணர்வின் இருவேறு புற நிலைகளாகும். இத்தகைய வீச்சும், கனமும், ஆழமும் செம்மொழித் தமிழ் ஓசை நுட்பத்துள் உள்ள நாடகப்பான்மையை அடிகளார் கையாண்டுள்ள திறத்தில் உணர்ந்துணர்ந்து சுவைக்கலாம். இவ்வோசை நுட்பங்களைத் தமிழ்த் தாக்கம் பெற்ற மொழிகளிலும் காண இயலும். ஆங்கிலம் போன்ற மொழிகளில் இத்தகைய நுட்பங்கள் மெய் ஓசையினை மட்டுமே மையமாகக் கொண்டவை.

சான்றாக உலக மகா நாடக ஆசிரியரான சேக்சுபியரின் 'சூலியசு சீசர்' என்னும் நாடகத்தில் சீசர் கொலை செய்யப்பட்டபோது ஆண்டனி என்பவர் கூட்டத்தினரை நோக்கி அவர்களது மனநிலையைச் சீசருக்கு ஆதரவாக ஈர்க்கும் சொற்பொழிவின் ஓசைத்தன்மை ஆங்கில மொழிக்கேற்ப வருமாறு அமைகிறது.

Fiends Romans and country men
I come to bury Ceasa

And not to praise Him

என விளி ஓசை அளவிலும் மெய் ஒற்றின் ஓசையையே கொண்டிருப்பதைக் காணலாம். அது அம்மொழியின் சிறப்பு ஆகலாம். ஆங்கில மழலையர் பாடல் சந்த இசைவிலும் மேற்கண்ட மெய்யோசை குறுக்கத்தைக் காணலாம். சான்றாக,

Twinkle Twinkle little star
Hiw I wonder what you are
Up above the world so high
Like a diamond in the sky

ஆனால் தமிழ் மொழியின் சிறப்பு உயிரோசையில் குறில் நெடிகளுக்குள் தாலாட்டு முதல் முழலையர் சந்த இசைப் பாடல்கள் வரை அமைந்திருப்பதைக் காணலாம்.

ஆராரோ ஆராரோ ஆராரோ ஆரிரரோ
நிலா நிலா ஓடி வா
நில்லாமல் ஓடி வா
மலை மேலே ஏறி வா
மல்லிகைப் பூ கொண்டு வா

கம்பன் குகப் படலத்தில்,

ஆழ நெடுந் திரை யாறு கடந்திவர் போவாரோ
வேழ நெடும் படை கண்டு விலகிடும் வில்லாளோ
தோழமை யென்றவர் சொல்லிய சொல்லொரு சொல்லன்றோ
ஏழமைவேடன் இறந்திலென் றெனை யேசாரோ

என்று ஒவ்வோர் அடியின் ஈற்றிலுள்ள உயிரோசையின் நீட்டல் விளி என்ற அளவில் மட்டுமன்றிப் பெருகும் திறளின் உள்ளங்கள் உயிர்த்துடிப்புடன் இணைத்தலிலும் விளங்குவதைக் காணலாம். உயிரோசை மெய்யுள் அடங்கி உள உறுதி கொள்ளச்செய்வது தமிழோசையின் செயலாகும். சிலப்பதிகாரத்தின் இறுதிக் காதையான வரந்தரும் காதையில் இறுதிவரிகள் உயிருள் மெய்யடங்குவது போல அறவுரைக் கட்டளைப்பாங்கில்,

உளநாள் வரையா தொல்லுவ தொழியாது
செல்லுந் தேஎத்துக் குறுதுணை தேடுமின்
மல்லல்மா ஞாலத்து வாழ்வீ ரீங்கென் (சிலப். 30:200-202)

எழுத்திலும் பேச்சிலும் ஓசைகளில் உயிரின் துடிப்பைத் தமிழே கொண்டுள்ளது.

நாடகப்பாங்கு மொழி, தோன்றுவதற்கு முன்னரே மானுடர் வாழ்வியலில் இழைந்ததாகும். எனினும் இப்பாங்கு சொற்களுள் அதன் சந்தச் செறிவில் கலைத் தனிமங்களைக் கோர்த்தளித்த காப்பியங்களாகும்போது அவை தொட்டனைத்தூறும் சுவை நயங்களாகின்றன. சொற்கள் பண்பட்ட செம்மை மொழியின் களஞ்சியங்களாகும்போது, அம்மொழி அகல இயலாத ஓசை இசைலயம் பெற்றுத் திகழும். இந்த இசைலயம் கலைப்புலப்பாட்டின் ஊற்று ஆகும். பாரதி கூறியதுபோல் சேரன் தம்பி இசைத்த சிலம்பு நெஞ்சையள்ளும் சிலப்பதிகாரமாகவே திகழ்கிறது. இளங்கோ அடிகளின் கவியுள்ளப் புலப்பாடான சிலப்பதிகாரமும் அதன் நகலாகாது. ஆனால் அடியொற்றிய ாத்தனாரின் தமிழ்த்திறம் பொலியும் மணிமேகலையும் கவின் கலைப்பாங்கில் செறிவும் ஆழமும் பெற்றுத் திகழ்பவை. ஆகவே இவ்விரு இரட்டைக் காப்பியங்களின் முத்தமிழோசை தரும் இன்பம் உவமையிலா இன்பமாகும்.

கவின்கலைச் சுவை என்பது கருத்துக்கள் பரிமாற்ற உத்திகள் எவ்வாறு கையாளப்பட்டுள்ளது என்று சுவைப்பதன்று. மாறாக மனத்துள் எத்தகைய உணர்வுகளை ஒரு கலைப்படைப்பு ஏற்படுத்துகிறது என்பதை உட்கொள்ளுதலாகும். அத்தகைய உணர்வுகளை ஏற்படுத்தவல்லது கலைப் புலப்பாட்டின் கூறுகளான கோடுகள், தளப்பரப்பு, கனப்பரிமாணம், நிறம், இழைத்தன்மை ஆகியவற்றின் சேர்க்கையில் உள்ள ஒழுங்கு அமைவாகும். இவ்வொழுங்கு அமைதியென்பது மேற்கூறிய கலைக்கூறுகள் எவ்வாறு இழைந்து ஒருமைப்பட்டுள்ளன. தகவுப் பொருத்தங்கள் எத்தன்மையில் அமைந்துள்ளன, சமன்பாடுகள் எங்ஙனம் சீர்பெற்று உள்ளன, சந்த இலயம்

எவ்வகையில் இசைவுப்பாங்கினைப் பெற்றுள்ளன என்பவற்றைக் கொண்ட கலைநயப்பாங்கு ஆகும். கலைக்கூறுகளை ஒரு வரையறை அமைதிக்குள் ஒழுங்குபடுத்தப்படுவது கலைநயம் புலப்படுத்தப் பாங்கான இயைபு ஒருமை, தகவுப்பொருத்தம், சமன்பாடு, சந்தலயம் ஆகிய தனிமங்களாகும்.

ஓவியத்துள் இத்தனிமங்களின் கலைநயச் சேர்க்கையைக் கண்கூடாகக் காணலாம். இசை மற்றும் இலக்கியப் புலப்பாடுகளில் இத்தனிமங்கள் செவிப்புலன் மூலம் உணர்வதாகும். காப்பியமும் கலைப்புலப்பாடு என்ற வகையில் படித்துச் சுவைக்கும்போது சொற்களின் ஓசை மறைமுகமாகச் செவிப்புலன் மூலமே பெறப்படுகிறது. செவிப்புலன் மூலம் பெறப்படும் ஓசைலயத்தின் மூலம் பாத்திரக் கட்டமைப்பு, படிமப்படுகின்ற, நிகழ்வுச் சமன்பாடு, சந்த இனிமை ஆகியவைகளைக் காப்பியம் ஓர் களஞ்சியம் போல் சிலம்பிலும், மேகலையிலும் கூற்றுக்களுள்ளும் பாத்திரக் கட்டமைப்பிலும், நிகழ்வுத்தளப்பரப்பிலும், படிமப்பாங்கிலும், கலைநயத் தனிமங்கள் எவ்வாறு மிளிர்கின்றன என்பதை இவ்வியல் விவரித்துள்ளது. கவின்கலைப் புலப்பாட்டில் சிலம்பும் மேகலையும் களஞ்சியங்களாகவே திகழ்கின்றன.

6. நிறைவுரை

இயைந்துரை, அமைவுப்பாங்கு, கூத்தோவியப்பாங்கு, கூற்று இசைவுப் பாங்கு, கவின்கலைப் புலப்பாட்டுப் பாங்கு என்னும் இயல்களைக் கொண்ட இவ்வாய்வு பகுப்பாய்வு என்பதற்கப்பால் சிலம்பு, மேகலை எனும் காப்பியங்களின் சுவை அனுகலாகவும் அமைந்துள்ளது. ஆய்வும், சுவை அனுகலும் இணைந்த நிலையில் இவ்விரு காப்பியங்களின் திண்மைப் பரிமாணமும் நுட்பமான சுவை நயப்பாங்கும் புலனாகிக் கொண்டேயிருப்பதை ஒவ்வொரு இயலிலும் காணலாம். பருண்மையும் மிளிர்வும் கலந்த இத்தகைய அனுபவம் தமிழகத்துக் கோவில்களுள் ஒன்றில் நுழைந்து வெளிவரும் அனுபவத்திற்கு ஒப்பானதாகும்.

ஏனெனில் வழிபாட்டுத் தலம் என்பதற்கு அப்பால் கலையென்னும் பேரண்டப் பெருவெளிக்குள் நுழைந்து திரும்பும் ஒரு அனுபூதிநிலை தமிழகக் கோவில்களுக்குள் உள்ளன. சுட்டாகக் கலைகளும் சிற்பங்களும், சித்திரங்களும் ஒவ்வொரு தடவை நோக்கும்போதும் மனஉணர்வுகளில் புதுப்புதுச் சந்த அதிர்வுகளை மீட்டி நிற்பதாகும். சான்றாக இன்றும் தூண்களில் காணப்படும் யாளியின் சிற்பம் யானையின் அசைவுகளில் இடைவிடாது இழைந்தோடும் சந்தங்கள் போல, கடல் அலைகளின் தொடர்ந்த அதிர்வுகள்போலப் பார்க்கப் பார்க்கத் திகட்டாத நம் பதிர்வுகளை உள்ளத்துள் இசைத்து மகிழவைப்பது. அதற்கேற்பக் கோவில் இசைக்கருவிகளின் ஒலிகள் எழும்போது தாலாட்டு அசைவுகளின் சந்தங்களுள் மனத்தைச் சுவை என்பதுள் தூங்காமல் தூங்க வைக்கும் நித்திரைச் சுகத்தை அளிக்கவல்லது. அத்தகைய கலைச்சுவை அனுபூதி நிலையைச் சிலம்பும் மேகலையும் தரவல்லவை என்பதற்கு மேற்கூறிய இயல்கள் உந்துசக்தியாக அமைகின்றன.

இயலும் இசையும் நாடகமும் தனித்தனியாகப் பிரிக்க இயலாத முத்தமிழின் முழுமையையும் சிலம்பும் மேகலையும் பெற்றுள்ளன என்பது ஒவ்வொரு இயலிலும் புலப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. தமிழ மண்ணில் தோன்றிய தொன்மம் கொண்டுள்ள வீச்சு, அத்தொன்மத் தலைவியாகிய கண்ணகியென்னும் காப்பிய மாந்தரின் வலிமை, இரட்டைக் காப்பியங்களிலும் அவளது தாக்கம் கொண்டுள்ள பரப்பு ஆகியவை முதற்காப்பியம், முதன்மைக்காப்பியம், இரட்டைக்காப்பியம் ஆகிய மூன்று சிறப்புகளையும் திண்மையுறப் பெற்றுள்ளன என்பது இயல்கள் அனைத்திலும் வெளிக் கொணரப்பட்டுள்ளன.

காப்பிய அமைவினுள் நாடகப் பாவிகம், நாடகக் கட்டமைப்பு, நாடக நிகழ்வுக்கோவை, நாடக உரையாடல் பான்மை, நாடகச் செயற்பாடுகள் ஆகியவை கவிஞர்கள் நோக்கத்திலும் நாடக இழைவோட்டத்தின் அகப்புற நிலைகளிலும் நாடக மாந்தர்களின் உள்ளும் புறமுமான புலப்பாடுகளிலும் எவ்வாறு பொலிந்து விளங்குகிறது என்பது அமைவுப்பாங்கில் செறிந்தும் ஏனைய இயல்களில் இழைந்தும் வெளிப்பட்டு நிலவுகின்றன. நாடக மாந்தர்களைப் பொறுத்த அளவில் அவை சான்றுக்காக ஓரிரு மாந்தரை மட்டும் அழுத்தமாக்கிக் காட்டப்பெற்றுள்ளன. எல்லா மாந்தரிடமும் மேற்கூறிய பாங்கு கனத்துடன் திகழ்பவையாகும்.

கூத்தோவியப் பாங்கு என்னும் இயல் இதன் முந்தைய இயலான அமைவுப் பாங்கில் சுட்டப்பெற்றப் படிமப் பாங்கை மையமாக்கிச் சிலப்பதிகாரத்திலும், மணிமேகலையிலும் காணப்படும் படிமங்கள் நகர்வுகளைக் கொண்ட ஓவியங்களாகி ஒரு கூத்துநிகழ்வின் அசைவுச் சந்தங்களாக நிற்பதைப் புலப்படுத்துவனவாகும். அத்தகைய ஓவியப்பாங்கு புலன், உணர்ச்சி, அறிவார்த்தம், ஆன்மம் என்னும் பல நிலைகளில் குறியீட்டுப் பான்மை பெற்றுத் திகழ்வதைக் காட்டுவதாகும். குறிப்பாகக் கண்ணகிக் காப்பிய நாயகியாக வளர்த்தெடுக்கப்படுவதற்கப்பால் மதுரைக்காண்டத்தில்

அழுகை சார்ந்த வெகுளிநிலையில் உணர்ச்சிக் கலவையின் உச்சகட்டத்தில் அரற்றலுக்கு அப்பால் அறநெறிப் பிடிப்பையும் உணரவைக்கிறது.

கூற்று இசைவுப்பாங்கு என்பது இவ்வாய்வின் மையமாகும் நாடகக் கூற்றுக்களின் வகையென்னவென்று பட்டியலிடாது நாடகப்பாங்கான கூற்றுக்களின் தன்மைகளைக் குறித்து நிற்பனவாக அமைந்துள்ளது. நாடகம் நேரடியாகப் பாத்திரங்களுக்கிடையிலான உரையாடல்களையும் மறைமுகமாக நாடகக் காப்பியக் கவிஞர் மூலம் சுவைப்போரையும் இணைத்து நிற்பனவாகும். கவிக்கூற்றும், கதைக்கூற்றும் காப்பியக்கலைஞருக்கும், சுவைஞர்களுக்கும் இடையிலான உரையாடல் பகிர்வாகும். இப்பகிர்வில் ஊடாடல் மறைமுகமாகப் பிணைந்து நிற்கிறது.

ஊடாடல் என்பது ஏற்பதும், அதற்குரிய எதிர்வினையாற்றலுமாகிய உரையாடல் பகிர்வு ஆகும். எதிர்வினை உரையாடல் மௌனத்தின் எதிர் வினையாகவும் அமையும். சிலம்பிலும், மேகலையிலும் உள்ள கூற்றுப் பாங்குகளில் உள்ள கலைஞர் கூற்று, கதைக்கூற்று, உரையாடல் எனும் ஊடாடல், மௌன எதிர்வினை போன்ற தன்மைகள் காப்பியச் சுவைக்கு அழுத்தங்காட்டி நிற்பனவாகும். மேலும் நாடகங்களின் தருக்கம் எனும் கூறு நாடகச் சுவையை இறுக்கம் செய்வதாகும். இக்கூறு சிலம்பிலும் மேகலையிலும் சிறப்பாகக் காணப்படுகிறது. அவை பிற்கால நாடக வழக்குக்கு ஊற்றாக அமைந்துள்ளன.

கவின் புலப்பாட்டுப்பாங்கு நாடகம் ஓர் கலைப்படைப்பு என்ற அளவில் அவற்றின் முத்தமிழ்க் கூறுகள் இரட்டைக் காப்பியங்களில் இயல்பான வெளிப்பாடுகளாகத் திகழ்கின்றன. சொற்றொடர், பொருள் தொடர் ஆகியவை காப்பியக் கூற்றுப்பாங்கு ஆகும். வனப்பு, பட்டாங்குகிளத்த பலவிதப் பாடலாக வருதல், நாடகம் என்னும் ஒருபுடை ஒப்புமைப்பான்மையும், அறம், பொருள், இன்பம், வீடு என்ற நான்கினையும் இரட்டைக்காப்பியங்கள்

கூறுகின்றமையும் அடியார்க்கு நல்லார் உரை மூலம் எடுத்துக்காட்டப்பெற்று பழுதற்ற முத்தமிழின் திறம் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

பாத்திரப்படைப்புக்களின் இயைபுஒருமை, இல்லறம், துறவம், இறையறம் ஆகியவற்றில் காப்பியம் காட்டும் இயைபுஒருமை ஆகியவற்றை இரு காப்பியங்களும் கொண்டுள்ளன. இயைபுஒருமை கலைத்தனிமங்களில் ஒன்றாகும்.

இயைபு ஒருமைமைப் போலவே பிணைப்பு முறை, தகவுப்பொருத்தம், சமன் நிலைப்பு, சந்தம் எனும் ஒழுங்கமைவு ஆகிய தனிமங்களின் பொருத்த முறைச் சேர்க்கைகள் இரு காப்பியங்களையும் கவின்கலைச் சுவைபெற்றுத் திகழவைத்துள்ளன. இவற்றுள் சந்தம் என்னும் சொல்லோசை ஒழுங்கமைவு உயிரெழுத்துக்களின் அழுத்தம் பெற்றுத் தமிழுக்கே உரிய தனித்தன்மையோடு விளங்குகிறது.

காப்பியங்களில் தலைமை நிகழ்வான பத்தினித்திறம் வெளிப்படல் சிலம்பில் தெய்வநிலை உணர்த்துதலும், மேகலையில் அத்திறத்தின் தாக்கமும் பொருத்தமுறப் பிணைத்து அமைக்கப்பட்டுள்ளன. இத்தகைய தகவுப் பொருத்தம் பாத்திரக் குணநலன்களிலும் நிகழ்வுகளின் இடைவெளிப் பிணைப்புக்களிலும் முறைமையுடன் அமைந்துள்ளன.

சமன்பாடு, இரட்டைக்காப்பியம் இரண்டையும் இணைத்தும் தனித்தும் பிரித்துக் காதைகள் கட்டமைப்பில் உள்ள எண்ணிக்கைப் பகுப்பிலும் செயற்பாட்டுத் தொகுப்பு அமைவிலும் திறம்பெற்றுத் திகழ்வனவாகும். சந்தம், நிகழ்வு, படிமம், தொனி, கூற்று, கூத்துக்கள் ஆகிய பல்வேறு நிலைகளுக்கப்பால் தமிழோசையில் இவை சிறந்த எடுத்துக்காட்டாக விளங்குகின்றன.

துணைநூற்பட்டியல்

ஆனந்தகுமாரசாமி சோ.நடராசன் (மொ.பெ.)	**சிவானந்த நடனம்** தமிழ்நாட்டுப் பாடநூல் நிறுவனம், சென்னை. *1980*
ஆனந்தி இராமச்சந்திரன் (மொ.பெ.)	**நம் நாட்டு நடனங்கள்** பாரி நிலையம், சென்னை. *1962*
இராகவன், வே.	**நாட்டியக்கலை** கலைமகள் வெளியீடு, சென்னை. *1974*
இராமசுவாமி சாஸ்திரியார், வி.எஸ்.	‘அபிஷேக நாடகம்’ **செந்தமிழ்** மதுரைத் தமிழ்ச்சங்கம், மதுரை. *1937-38*
இராமானுஜம், சே.	**நாடகப் படைப்பாக்கம்** தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர். *1994*
கபில வாத்ஸ்யாயன், சச்சிதானந்த வாத்ஸ்யாயன் எம்.ஏ.அப்பாஸ் (மொ.பெ.)	**இந்தியக் கிராமிய நடனங்கள் முதற் பாகம்** ஔவை நூலகம், சென்னை. *1959*

குருநாதன், இராம., ப.முத்துக்குமாரசுவாமி — **சிலப்பதிகாரம் ஆய்வுக்கோவை**
பழனியப்பா பிரதர்ஸ்,
சென்னை.
2004

சண்முகம், அவ்வை, தி.க. — **எனது நாடக வாழ்க்கை**
வானதி பதிப்பகம்,
சென்னை.
1976

சண்முகம், அவ்வை, தி.க. — **நாடகச் சிந்தனைகள்**
வானதி பதிப்பகம்,
சென்னை.
1978

சாமிநாதையர், உ.வே. (ப.ஆ.) — **மணிமேகலை**
உ.வே.சா. நூலகம்,
சென்னை.
2008

சிவஞானம், ம.பொ. — **சிலப்பதிகார ஆய்வு**
பூங்கொடி பதிப்பகம்,
சென்னை.
3-ஆம் பதிப்பு 2001

சுப்பிரமணியன், ச.வே. (உ.ஆ.) — **சிலப்பதிகாரம்**
கங்கை புத்தக நிலையம்,
சென்னை
2007

சுப்பிரமணிய பாரதியார்	**மகாகவி பாரதியார் கவிதைகள்** பழனியப்பா பிரதர்ஸ், சென்னை. 8-ஆம் பதிப்பு 1997
சோமசுந்தரனார், பொ.வே. (உ.ஆ.)	**சிலப்பதிகாரம்** திருநெல்வேலி, தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை. 1979
நந்தலால் போஸ்	**ஓவியக் கலை** சாந்தி நிகேதன், மேற்கு வங்கம். 1956
நாகசாமி, இரா., சுந்தரமூர்த்தி, ம.	**தமிழகக் கோயிற் கலைகள்** தொல்பொருள் ஆய்வுத் துறை தமிழ்நாடு அரசு, சென்னை. 1976
தண்டாயுதபாணி, துரை. (உ.ஆ.)	**மணிமேகலை - தெளிவுரையுடன்** உமா பதிப்பகம், சென்னை.
மௌனகுரு, சி.	**அரங்கியல்** யூனி ஆர்ட்ஸ், கொழும்பு, இலங்கை. 2003

பத்மா சுப்பிரமணியன் — **பரதக்கலைக் கோட்பாடு**
வானதி பதிப்பகம்,
சென்னை.
1985

புலியூர்கேசிகன் — **மணிமேகலை - தெளிவுரையுடன்**
பாரி நிலையம்,
சென்னை.
2007

வெங்கட் சுவாமிநாதன் — **அன்றைய வறட்சியிலிருந்து இன்றைய முயற்சி வரை**
அன்னம் (பி) லிட்.,
சிவகங்கை
1985

ஷாஜகான் கனி, வெ.மு. — **அரங்கேற்று காதை ஆராய்ச்சி**
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்,
சென்னை.
2009

ஆங்கில நூல்கள்

Adhya Rangacharya — **The Indian Theatre**
National Book Trust of India,
New Delhi.
1971

Anand Mulkhraj — **Indian Theatre**
Roy Publication,
New York.
1981

Artaud Anton	**The Theatre and its Double** Mary Caroline Richards, New York 1958
Balasaraswathy	'Bharathanatyam' **Journal of Sangeet Natak Academy,** New Delhi. 1984
Barrult, Jean-Louis (Trans.)	**Reflections on Theatre, Barbara Well** Rocklitt Publishers Corp. Ltd., 1951
Bennett	**Theatre Audiences** Routledge, London. 1997
Bentley Eric	**In Search of Theate** Alfred A Knops Inc., New York. 1953
Board of Authors (trans.)	**Natya Sastra** Sri Satguru Publications, Delhi. 1965
Booth, Gregory G.Colombo Joseph M. Williams	**The Craft of Research** The University of Chicago Press, London. 1995

Brecht, Bertolt
John Willett (trans.)

Brecht on Theatre
Hill & Wang Inc.,
New York.
1965

Brockett, O.G.

The Theatre An Introduction
Holt, Rinehart & Winston,
New York.
1979

Brook Peter

The Empty Space
Athenaeum Publishers,
New York.
1968

Dell

Foundations in Sociolinguistics-An Ethnographic Approach
Tavistock Publications.

Derek Boer Skill

Acting and Stage Craft Made Simple
Heinemann.
1983

Eric Bentley (Ed.)

Theory of the Modern Stage
Penguin Publishers,
New York.
1980

Esslin, Martin

The Theatre of the Absurd
Doubleday & Co., Ind,
New York.
1969

Fortier	**Theories** Routledge Publishers, London. 1997
Induchoodan	**The Sacred Chamber** The Cochin Devastam Board, Cochin. 1969
Kersenboom, C.	**Nithyasumangali, Devadasi Tradition in South India** Motilal Banarsidass Publishers & Pvt. Ltd., New Delhi. 1998
Manmohan Gosh (trans.)	**Natya Sastra** Asiatic Society of Bengal, Calcutta. 1950
Orr, C.	**Donors, Devotees and Daughters of God, Temple Women in Medieval Tamilnadu** Oxford University Press, New York. 2000
P.Honeck, A.	**Proverb in Mind** Lawrence Associates Publishers, London. 1997

Richard Schchner — **The Future of Ritual Writings on Culture and Performance**
Routlege Publishers,
New York.
1995

Scot, A.C. — **Theatre Intarsia**
New York.
1979

Sebeok — **Myth a Symposium**
Indian University Press,
London
1978

Shulman, P.D., — **Tamil Temple Myth**
Chatto Windus Ltd.,
London.
1980

Sivathambi, K. — **Drama in Ancient Tamil Society**
New Century Book House Ltd.,
Madras.
1981

Stanislavski, Constantine (trans.) — **An Actor Prepares Elizabeth, Reynolds Hap-Good**
Theatre Arts Books,
New York.
1936

Thirumalai, M.S. — **Silent Talk : Non Verbal Communication**
Central Institute of Indian Languages,
Mysore.
1989

Vara Pande, M.L. — **Traditions of Indian Theatre**
Abhinav Publications,
New Delhi.
1978

Varadpande, M.I. — **Traditions of Indian Theatre**
Abhinave Prakashan,
New Delhi.
1971

Vatsyayan, K. — **Classical Indian Dance in Literature and Arts**
Traditional Indian Theatre,
New Delhi.
1968

Zeami
J.Thomas Kimer, (Trans.) — **Yamazaki Masakazu**
Princeton University Press.
1984

Zimmer — **Myths and Symbols**
Indian Art and Civilization
Princenton.
1974